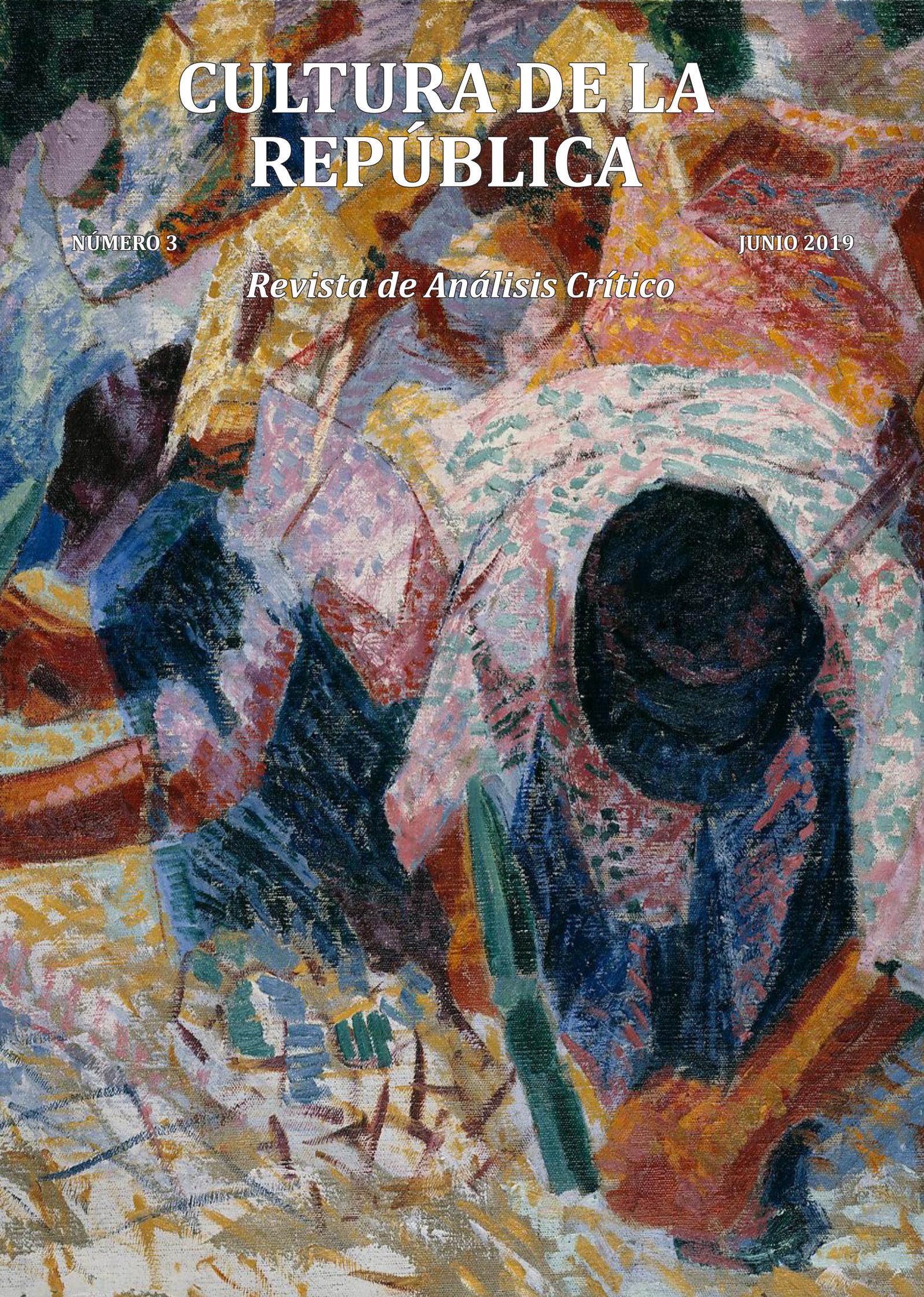


# CULTURA DE LA REPÚBLICA

NÚMERO 3

JUNIO 2019

*Revista de Análisis Crítico*



**Directora:**

Raquel Arias Careaga. Universidad Autónoma de Madrid

**Subdirectora:**

Carolina Fernández Cordero. Iberoamericana / Vervuert

**Comité editorial y de redacción:**

David Becerra Mayor. Université de Louvain (Bélgica)

Rosa Castro Prieto. Universidad Autónoma de Madrid

Christian Claesson. Lunds Universitet (Suecia)

**Comité científico:**

Josebe Martínez. Universidad del País Vasco

Manuel Aznar Soler. Universidad Autónoma de Barcelona

Francisco Layna Ranz. New York University y Middelbury College

Mirta Núñez Díaz-Balart. Universidad Complutense de Madrid

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

Ángeles Mora. Poeta

ISSN: 2530-8238

DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2019.3>

*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

Editorial.....	4
<b>I. REPÚBLICA Y LITERATURA</b>	
<i>La observación como transgresión. La obra de Luisa Carnés</i>	
NATALIA CALVIÑO TUR.....	7
<i>Representaciones subculturales del Raval de posguerra en la poesía de Manuel Vázquez Montalbán</i>	
SERGIO GARCÍA GARCÍA.....	28
<i>L'inconscient patriarcal d'Alejo Carpentier dans La consagración de la primavera</i>	
ADRIEN VANDERHEYDEN.....	56
<i>Mirando la esfera de las horas: literatura, tiempo y antifascismo en el Bienio Negro</i>	
HÉCTOR COLLADO SANCHO.....	80
<b>II. REPÚBLICA, CULTURA Y SOCIEDAD</b>	
<i>Esplendor y miseria de Ediciones Oriente (Madrid 1927-1932). Un grupo editorial de avanzada para construir la República</i>	
ALEJANDRO CIVANTOS URRUTIA.....	114
<i>El anarquismo español con, por y ante la Segunda República española (1931-1936)</i>	
JULIÁN VADILLO.....	145
<i>Las palabras y los actos. Ecos republicanos en la escritura de Andrés Sorel</i>	
CARLOS SÁINZ-PARDO GONZÁLEZ.....	165
<b>III. RESEÑAS</b>	
<i>Ana Martínez Rus. Milicianas. Mujeres combatientes republicanas. Por MÉLANIE BALTUS.....</i>	
	185
<i>Antonio Rubira León. 1931-1936. República y Revolución. El movimiento obrero y sus partidos. Teoría política aplicada. Por KATJA JANSSON.....</i>	
	190
<i>Víctor Fuentes. Antonio Machado en el SXXI: Nueva trilla de poesía, pensamiento y persona. Por MATÍAS ESCALERA CORDERO.....</i>	
	194
<i>Alejandro Civantos Urrutia. Leer en rojo: auge y caída del libro obrero (1917-1931). Por VITO MARTÍNEZ.....</i>	
	197



## EDITORIAL

### EQUIPO EDITORIAL CRRAC

Las páginas del número 3 de *Cultura de la República. Revista de análisis crítico* están dedicadas a la recuperación de perspectivas en cierta medida laterales, como puede ser la de la escritora Luisa Carnés o revistas y editoriales que, sin duda, se sitúan en la vanguardia de la renovación ideológica del momento, así como movimientos populares y anarquistas nacidos entonces. Porque la llegada de la República, con todas las carencias que pudo tener, supuso la apertura de opciones, ramificaciones, pensamientos, propuestas hasta entonces nunca imaginados en España. Todas ellas intentaron avanzar hacia nuevas posiciones desde las que abordar no solo la realidad de la época, sino también el futuro posible. Se abrieron caminos inexistentes hasta entonces, se quiso vivir de otra manera. Se intentó escribir de otra manera. Por primera vez, pareció posible habitar un mundo que estaría hecho a la medida de quien lo imaginaba y lo poblaba. La literatura ya no fue una ocupación solitaria, como demostraba la propuesta incluida entre las páginas de la revista que dirigía Ramón J. Sender, *Tensor* y esa novela colectiva y anónima, *Historia de un día de la vida española*. Y sí, era otra España la que empezaba a asomarse a las páginas de los libros, de las revistas, de las propuestas artísticas. Era una España de gentes que trabajaban o que no conseguían sobrevivir porque el trabajo no es un derecho equitativo, sino un capricho de los que pueden concederlo, como demostraba la literatura de Luisa Carnés. Y empezaron a leerse libros de lugares lejanos y las ediciones se agotaban. Y por primera vez, editoriales como Ediciones Oriente o Cénit tenían tanto éxito porque estaban naciendo lectores nuevos de los que nunca antes se había ocupado nadie, lectores que no querían seguir observando la deshumanización del arte, anuncio de la deshumanización de una sociedad que los excluía. Un pueblo entero quería hacerse dueño de su destino y se preparaba para ello. Asociaciones de trabajadores inventaban nuevas formas de enfrentarse a la injusticia, nuevas formas de aprender, de formarse, de prepararse para impedir que nadie volviera a decidir por ellos.

Toda esa sociedad en movimiento dejó su impronta a pesar de la destrucción a que fue sometida y los largos años de enterramiento. En este número hemos querido incluir también algunos ejemplos de cómo ha ido aflorando de diversas maneras ese legado. Ahí están los versos de Manuel Vázquez Montalbán mostrando

una gris España de posguerra que en la cultura popular encontraba una voz enterrada. O la literatura de Alejo Carpentier y la reivindicación de la historia de las revoluciones del siglo XX entre las que estaba aquella España republicana. Y eso a pesar de la pervivencia de un inconsciente patriarcal difícil de extirpar. La literatura de Andrés Sorel, desaparecido en este 2019, es también una prueba de la necesidad de entroncarse con aquellas propuestas para desde ellas volver a trazar la línea que nos lleva hacia otro futuro posible, lejos del que se dibujó después y estamos viviendo ahora.

Aquí está, pues, esta nueva propuesta de *CRRAC* que continúa con el objetivo de aumentar conocimientos y debates sobre el funcionamiento de nuestra sociedad actual a partir de una raíz que adivinamos aún llena de energía y de propuestas valiosas para repensar el presente y el futuro.

I  
REPÚBLICA  
Y LITERATURA



# LA OBSERVACIÓN COMO TRANSGRESIÓN. LA OBRA DE LUISA CARNÉS / OBSERVATION AS TRANSGRESSION. THE LITERARY PRODUCTION OF LUISA CARNÉS

**NATALIA CALVIÑO TUR**  
Universidad Autónoma de Madrid

Recibido: 20/10/2018

Aceptado: 19/01/2019

**Resumen:** El reciente interés por la figura de la autora madrileña Luisa Carnés ha motivado una serie de estudios sobre su trayectoria vital, pero falta darle el reconocimiento que merece a través del análisis crítico de su obra, no solo situándola como personaje activo de un proceso histórico, sino entrando a valorarla propiamente como lo que fue: una novelista. Es precisamente el propósito de este estudio sacar a la luz las características literarias de una autora como Carnés, alrededor de un concepto clave que sobresale por encima de cualquier otro en su narrativa: la observación crítica de su realidad como elemento transgresor de su obra, teniendo muy en cuenta la evolución de su producción literaria. Es nuestro objetivo demostrar cómo Luisa Carnés consigue elaborar una denuncia de la situación en España a principios del siglo XX, más específicamente sobre la situación de las mujeres, a través de la pura observación.

**Palabras clave:** Luisa Carnés, observación, transgresión, producción literaria, compromiso político.

**Abstract:** The recent interest for the Madrid author Luisa Carnés has motivated a series of studies about her life, but she has not been given the due recognition through the critical analysis of her literary work —not only situating her active role in the historical process that she lived through, but also valuing her as what she indeed was: a novelist. It is precisely the purpose of this study to show the literary characteristics of an author like Carnés, around a key concept that stands out above any other in her narrative: the critical observation of her reality as a transgressive element, in light of the evolution of her literary production. My objective is to prove how Luisa Carnés reported the situation in Spain at the beginning of 20th century, and, more specifically, the situation of women, through pure observation.

**Key words:** Luisa Carnés, observation, transgression, literary production, political commitment.

La imposición, a lo largo de la historia de la humanidad, de roles de género atribuidos a las mujeres desde ópticas masculinas ha dado lugar a clasificaciones femeninas en distintos modelos de mujer. Tradicionalmente, estos modelos se han convertido en etiquetas que se han ido implantando en el género femenino según el momento histórico que viviera. En este sentido, la mujer del siglo XIX fue caracterizada como el llamado «ángel del hogar»: la perfecta hija, esposa y madre subordinada al hombre, con quien compartir su espacio, y dedicada en cuerpo y alma a su bienestar y al de sus hijos varones; preparando y educando en los mismos valores que ella a la descendencia femenina. Sin embargo, este modelo inició un viraje propiciado por las mismas mujeres a finales del siglo XIX y principios del XX, el camino hacia la llamada «nueva mujer» o «mujer moderna», en la práctica totalidad de países europeos. Este movimiento, que ya en su desarrollo inicial se encontró con numerosas trabas que el peso de la tradición patriarcal ejercía sobre la sociedad, se vio bruscamente paralizado con el auge de los fascismos en la primera mitad del siglo XX. En el caso de España, la Guerra Civil y el posterior establecimiento del régimen franquista fomentaron un rápido regreso hacia los valores tradicionales de la mujer española: perfecta hija, esposa y madre católica. El peso de la institución eclesiástica y el desarrollo de ciertas asociaciones como la Sección Femenina de la Falange, liderada por Pilar Primo de Rivera, impusieron de nuevo el tradicional modelo de mujer «ángel del hogar», contando con todas las herramientas que la dictadura puso a su disposición para conseguir el objetivo: la educación, la legislatura jurídica y civil, la cultura y el trabajo. Así, las mujeres que tantos logros habían conseguido durante la Segunda República se vieron de nuevo encerradas en casa, cuidando del marido y los hijos bajo el designio divino de una Iglesia y un Estado que las consideraba inferiores en todos los aspectos a los hombres, menospreciándolas y dejándolas a un lado en cuestiones públicas.

No obstante, todos esos logros dejaron impresa una huella en ciertas mujeres que no agacharon la cabeza ante la terrible situación que se estaba viviendo en España. La guerra echó a cientos de miles de mujeres a la calle para ocupar puestos de trabajo que aseguraran la victoria republicana; algunas de ellas incluso se lanzaron al frente para combatir junto a los hombres. Otras, en vez del fusil, cogieron la pluma para asegurarse de que lo que estaban viviendo no cayera jamás en el olvido, como es el caso de Luisa Carnés. Antes de la guerra, la autora madrileña se ganaba la vida como periodista, entrevistando a personajes de distinta índole y protagonizando reportajes y entrevistas. Por otro lado, su vocación de novelista comenzaba a dar sus frutos con sus dos primeras obras: *Peregrinos de*

*calvario* (1928) y *Natacha* (1930), ambas dejando entrever un compromiso ético con la situación de la mujer en la España de principios del siglo XX, que se verá completamente marcado ya en *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934). No obstante, no será hasta el inicio de la contienda bélica cuando Luisa Carnés se comprometa políticamente y vean la luz sus reportajes sobre la situación de las mujeres republicanas durante la guerra: entrevistará a madres de milicianos, a enfermeras del SRI, a milicianas, a mujeres de la retaguardia... Además, cuando termine la guerra, en los primeros días de exilio, Carnés iniciará la redacción de su testimonio de aquellos días: el paso de la frontera francesa y su posterior internamiento en un campo de concentración. Sin embargo, no detuvo su labor con el exilio: en México retomó su oficio de periodista y escribió más novelas; entre otras, unas memorias ficcionalizadas, esta vez sí, con la perspectiva del tiempo transcurrido, *La hora del odio* (1944), quizá la más marcada por su ideología comunista. Con el paso de los años en México, Carnés escribirá *El eslabón perdido* (1957-1962), la novela que formula la eterna pregunta de los exiliados republicanos sobre su relación con España. La autora fallece en un accidente de tráfico en 1964, a los 59 años de edad, en un momento en el que se encontraba ordenando activamente su producción literaria.

Desgraciadamente, el nutrido corpus literario y periodístico que nos dejó la autora madrileña ha sido, como el de muchos exiliados, descuidado y olvidado por la cultura española. No es hasta los años noventa cuando el historiador Antonio Plaza la descubre e inicia un trabajo de investigación sobre su vida y su obra, recuperándola para su publicación. Hoy contamos con una buena parte de su producción literaria publicada, gracias también a la colaboración de su hijo, Ramón Puyol. Pero falta dar a Luisa Carnés el reconocimiento que merece a través del análisis crítico de su obra, no sólo situándola como personaje activo de un proceso histórico sino entrando a valorarla propiamente como lo que fue: una novelista. Es precisamente el propósito de este estudio sacar a la luz las características literarias de una autora como Carnés, alrededor de un concepto clave que destaca por encima de cualquier otro en sus novelas: la observación crítica de su realidad como elemento transgresor de su obra, teniendo muy en cuenta tanto la evolución de su producción literaria como la de su labor periodística. Este estudio plantea la importancia de la observación y la descripción urbanas en la obra narrativa de una mujer, con la ruptura de fronteras y el compromiso ético y político que ello conlleva. Es nuestro objetivo demostrar cómo Luisa Carnés consigue elaborar una denuncia de la situación de España a principios del siglo XX, más específicamente sobre la situación de las mujeres, a través de la pura observación.

Con la llegada de los años 20, entra en España un clima cultural con ansia renovadora: las Vanguardias pisan con fuerza en todos los ámbitos artísticos de las distintas capitales europeas. España sufrió cierto retraso en su incorporación al movimiento vanguardista imperante por algunos de los hechos ya mencionados. Pero, además, el país vivía una particularidad cultural como consecuencia directa de las pérdidas de las últimas colonias en 1898: un modernismo tardío al que se habían aferrado los artistas noventayochistas. En este sentido, el papel de la mujer en la cultura artística era el mismo que en la vida cotidiana: ser objeto de observación de las miradas masculinas. La crisis de la identidad nacional que provocó el desastre del 98 se vio reforzada con la imagen del ángel del hogar. Según Tània Balló, el ideal de mujer se fundía con el de la nueva patria. Esto es así porque «sobre el ideal de ángel del hogar recaía la responsabilidad de engendrar y proteger una nueva generación de españoles que debían devolver a España su identidad» (Balló, 2016: 21). Por otro lado, las mujeres que ejercían como sujetos artísticos lo hacían desde la considerada «literatura femenina», cuyas características principales eran el sentimentalismo, el intimismo, el autobiografismo, la cotidianeidad, etc. De hecho, la gran mayoría de estas autoras eran las que deseaban mantener a toda costa el modelo del ángel del hogar, por lo que plasmaban en las heroínas de sus novelas las actitudes de subordinación y abnegación propias de la mujer del siglo XIX. Según Ángela Ena, este modelo se imponía a partir de tres vías: las revistas orientadas a la mujer; los libros con carácter de manual y con clara intención didáctica sobre cómo debía comportarse una señorita, y la obra ensayística de las autoras famosas de la época, como Faustina Sáenz de Melgar o Pilar Sinués<sup>1</sup>.

Sin embargo, como venimos diciendo, el aire de renovación vanguardista se deja sentir, y, aunque todavía son minoría, cada vez son más las mujeres que acuden a Madrid a estudiar. Se abren las puertas de las aulas de universidades y academias hasta entonces vetadas para las mujeres. En este sentido, la acción de la Institución Libre de Enseñanza fue decisiva: con su iniciativa se funda, en 1915, la Residencia de Señoritas. Así, a medida que va avanzando la década de los 20, van llegando a Madrid señoritas procedentes de toda España que no son, sin embargo, las obreras ni las agricultoras de las zonas rurales. Las «nuevas mujeres» habían

---

<sup>1</sup> A propósito de ellas, Ena Bordonada también comenta que sus escritos teóricos contrastaban enormemente con su vida privada: «en general, fueron señoras muy activas que, en su vida privada, social y profesional, se apartan de lo que era común en la mujer de la época, adoptando aires de modernidad: poseen una cultura, leen, conocen varios idiomas, viajan [...] Muchas de ellas muestran en su vida particular una voluntad y capacidad de decisión que niegan a sus heroínas novelescas» (Ena Bordonada, 2001: 91).

empezado a tomar conciencia de los cambios que se estaban produciendo a su favor, especialmente el cada vez más amplio acceso a la educación. No obstante, según Guadalupe del Hierro,

no hay que olvidar que la mayoría de estos cambios sólo afectaron a una parte muy reducida de la población femenina, mujeres pertenecientes en su mayoría a la burguesía urbana e, indirectamente, a las mujeres obreras, incapaces de sufrir “aquella” Modernidad por cuestiones claramente económicas, pero conscientes del cambio que suponía para el desarrollo de su actividad laboral la Modernidad (Del Hierro, 2006: 218).

Es innegable que el paso de la esfera privada del hogar a la pública urbana gracias a la «conquista» del mundo laboral introduce numerosos cambios en la vida de las mujeres jóvenes. En palabras de Guadalupe del Hierro, «el salto a la esfera pública implica la aparición de la mujer como consumidora» (Del Hierro, 2006: 218). Esto es de vital importancia, puesto que, en una sociedad capitalista, los individuos sólo son auténticamente libres cuando pueden disponer de propiedades privadas; de lo contrario, siempre dependerán de la protección económica de otro. Al verse obligadas a depender directamente de un hombre (el padre primero y el marido después), las mujeres no tenían derecho a ser propietarias, motivo por el cual no eran consideradas libres ni podían acceder a la esfera pública, puesto que sólo los individuos libres, es decir, con presencia en el mercado, tenían derecho a sufragio (Labanyi, 2011: 49). Se entiende que la independencia económica genera la independencia individual. Al producirse la entrada de la mujer en el mercado a través de su irrupción en el mundo laboral, está declarando su independencia y se está erigiendo como individuo libre. La entrada en el mercado facilita la aparición de la artista: mujer productora de objetos artísticos, creadora<sup>2</sup>. Sin embargo, la profesionalización de esta producción artística no era tan sencilla: «pesaba la identificación del creador como naturalmente masculino. Sin olvidar las dificultades con las que se topa la creadora [...]. Se negaba la facultad creativa femenina. Y las artistas solían ser localizadas en el amateurismo» (Olmedo, 2014: 44). En este sentido, muchas de las mujeres que consiguieron desarrollar su carrera artística y obtener a cambio beneficios económicos lo hicieron gracias al cobijo de un apoyo masculino. Según Olmedo, las relaciones afectivas se convirtieron, en la época de los años 20, en un vínculo que acercaba a las creadoras al espacio donde no podían moverse sin ese referente masculino<sup>3</sup>. Pero esta especie de mecenazgo,

---

<sup>2</sup> Seguimos hablando de mujeres de clase media, puesto que la situación laboral en la que se encontraban las obreras dificultaba bastante el acceso a una formación artística. Según Iliana Olmedo, «para la mujer que sólo contaba con la educación básica, las opciones de desempeñar un oficio no manual eran bastante reducidas» (Olmedo, 2014: 23).

<sup>3</sup> Concha Méndez se acercó al círculo poético de Federico García Lorca gracias a su relación afectiva

llevado a cabo a partir de sus relaciones personales, chocaba frontalmente con sus creaciones artísticas, cuya estética vanguardista se sustentaba en dos principios fundamentales: la rebeldía y la transgresión. Ellas aspiran a moverse en un espacio propio, sin necesidad de protección masculina: así lo refleja, por ejemplo, el cuadro de Ángeles Santos, muy admirada por Luisa Carnés, *La Tertulia* (1929)<sup>4</sup>.

La transgresión es el elemento fundamental que propicia la conquista del espacio propio: «la Mujer Artista se rebela contra las estructuras patriarcales de la sociedad, y el ámbito donde se desarrolla este tipo de rebelión suele ser la casa paterna (o materna)» (Del Hierro, 2006: 218). La brecha generacional que separa a padres de hijas comienza a ser insalvable, como bien refleja la discusión de Matilde con su madre en el primer capítulo de *Tea Rooms*:

- ¿Es posible que no hayas comprendido lo que quiere ese señor M. F.? Fíjate bien: para escribir a máquina hace falta tener una edad determinada y un cuerpo bonito; ¿crees que una mujer *independiente* está más capacitada para resolver un problema aritmético que una hija de familia? ¿No adviertes que ese M. F. internacional lo que desea es una muchacha *para todo*?
- Las chicas de hoy os pasáis de listas; se os figuran los dedos huéspedes.
- Así, ¿a ti te agradaría que aceptara?
- Yo no digo eso.
- Sí dices eso, madre. Contra tu propia voluntad, contra tu añejo concepto de las cosas, dices, *sientes eso* (Carnés, 2016: 17).

En el ámbito literario, las mujeres escritoras se alejan de la novela rosa y presentan un «tipo de mujer de acuerdo con sus ideales, que irá modificando el modelo literario femenino acuñado por el prestigio de la tradición heredada» (Ena Bordonada, 2001: 89). Aquí reside la gran novedad de la mujer escritora del siglo XX, otorgar a sus heroínas características que comenzaban a ser propias, con las que consiguen alejarse del modelo establecido bajo ópticas masculinas. Van conformando, progresivamente, el modelo de «mujer moderna» al que aspiraban en su vida personal; conquistando, de este modo, el espacio que les había sido tradicionalmente denegado.

La particularidad de la artista femenina reside, además, en que «observa no sólo el espectáculo abigarrado de la ciudad, sino también a sí misma como objeto consumible» (Kirkpatrick, 2003: 226). Esta observación que recoge al mismo tiempo ciudad y sujeto dentro de ella es la que lleva a cabo paulatinamente Luisa Carnés en sus novelas. Como veremos más adelante, es la que se personifica en

---

con Luis Buñuel; Maruja Mallo circuló por las órbitas literarias de tertulia de la mano de Buñuel, Lorca y Salvador Dalí; Marga Gil Röesset fue discípula de Juan Ramón Jiménez; y María Zambrano lo fue de José Ortega y Gasset.

<sup>4</sup>El cuadro refleja la ambición femenina por encontrar un espacio propio compartido exclusivamente con otras mujeres.

sus personajes femeninos: Candelas, Natalia y Matilde, a través de determinados leitmotifs, como, por ejemplo, los zapatos de Matilde. Este elemento clave que se va diseminando a lo largo de la narración constituye el nexo de unión entre la dureza de la urbanidad y cómo afecta al sujeto femenino que la recorre:

Mujeres de los más varios tipos y edades. Zapatos deteriorados debajo de los bancos o sillas; zapatos impecables, pierna sobre pierna. «Pase la primera». A esta voz, los zapatos torcidos avanzan rápidos, suicidas, mientras que los zapatos impecables subrayan un paso estudiado, elegante (Carnés, 2016: 11).

Sin embargo, me parece importante señalar, llegados a este punto, que la obra de Carnés responde a una clara necesidad económica, a diferencia de sus coetáneas, como Concha Méndez, María Teresa León o Rosa Chacel, entre otras. Los «paseos» de Luisa por la ciudad están condicionados por la necesaria retribución económica, lo que determina el objeto de observación de la autora: su compromiso irá dirigido a las clases populares. Como apunta su hijo, «trató de cohesionar el tema mujeres y el comunismo» (Olmedo: 2014, 297). La observación de Carnés es transgresora porque se sitúa a sí misma como sujeto autorrealizado ante la cruda realidad de la ciudad y la describe; sin embargo, su motivación va más allá de la pura provocación vanguardista como el «sinsombrerismo» de Mallo y Méndez, por ejemplo<sup>5</sup>. Luisa Carnés deja atrás la provocación, la *performance* o el elemento lúdico propio de las modernas vanguardistas para dirigir su observación hacia un punto más útil: la denuncia, como se ve claro ya en 1934 con la publicación de *Tea Rooms. Mujeres obreras*. La novela está enmarcada dentro de una ideología de corte comunista, pero sus protagonistas principales son las mujeres. Sin embargo, este compromiso feminista se ve ya desde un principio en su proyecto literario. Los personajes femeninos de las novelas de Carnés siguen un patrón muy similar: todas ellas se sienten incomprendidas debido a un proceso de inadaptación en la sociedad en la que les ha tocado vivir. Se trata de mujeres inteligentes y con un deseo de independencia que no corresponde a las muchachas de su época, y que en la mayoría de las ocasiones se ve truncado por sus obligaciones y su clase social. En este sentido, este anhelo de independencia y emancipación provoca que las tres presenten inicialmente un rechazo rotundo a los hombres, que en las novelas se presentan como débiles y traicioneros. Sin embargo, las tres presentan particularidades propias del momento histórico que están viviendo, lo que nos permite trazar una línea evolutiva entre ellas.

---

<sup>5</sup> Me refiero al ya famoso acto llevado a cabo por Maruja Mallo, Concha Méndez y Federico García Lorca: «íbamos muy bien vestidas, pero sin sombrero, a pasear por el Paseo de la Castellana» (Ulacia Altolaquirre, 2018: 48).

Lo que vemos de forma incipiente en «La ciudad dormida», la tercera de las pequeñas novelas que conforman *Peregrinos de Calvario* (1928), es un primer y claro posicionamiento a favor de uno de los tipos marginados de la ciudad: la mujer obrera. La primera protagonista es Candelas, la pequeña proletaria que desde niña se ve obligada a trabajar y cuya inocencia se ve brutalmente truncada cuando la viola el novio de su hermana. En este sentido, parece importante retomar la idea del «camino del calvario» que atraviesan los personajes de la primera obra de la autora madrileña. Las circunstancias vitales de Candelas son ontológicas, herederas de un determinismo familiar que la condena a la miseria. La expiación de Candelas consistirá precisamente en la superación de esa herencia: enfrentándose a su destino consigue tomar las riendas de su vida y casarse con el hombre al que ama. No así su hermana Soledad, que se deja llevar por sus circunstancias y es conducida hacia un inevitable fatalismo. Candelas atraviesa su propio calvario y a través de mucho sacrificio consigue enfrentarse a su destino —enfrentándose a su violador, a diferencia de su hermana Soledad—, erigiéndose así como una mujer libre de escoger a quién amar a pesar de sus circunstancias vitales. El final folletinesco de la obrera enamorada del ricachón pierde peso si tenemos en cuenta la estructura de *bildungsroman* sobre la que se estructura el relato: no es él quien la elige a ella abusando de su poder, como ocurría en *Fortunata y Jacinta*, por ejemplo; sino que Daniel se erige como un premio para Candelas por tanto sufrimiento. La construcción psicológica de un personaje femenino como Candelas contrasta enormemente con lo que se venía haciendo hasta ese momento<sup>6</sup>. La autora comienza a insuflarle a su heroína características que la erigen como sujeto —como Candelas, con derecho a rechazar a un hombre y a escoger a otro—, y no como objeto —como Soledad, que se ve inevitablemente arrastrada a la perdición.

Por su parte, la primera novela extensa de Carnés, *Natacha* (1930), subvierte los parámetros de la narrativa decimonónica presentando a personajes muy alejados entre sí: la estructura claramente folletinesca me parece una estrategia más por parte de la autora para llevar a cabo esta alteración. Algunos monólogos de Gabriel contrastan enormemente con ciertos pensamientos de Natalia, puesto que él es un personaje romántico que idealiza a su amada y ella es el prototipo de mujer obrera que comienza a plantearse ciertas cuestiones sobre el *statu quo*. Este contraste entre la profunda interioridad de la protagonista femenina y la recia

---

<sup>6</sup> Las autoras del siglo XX, como Carnés, «presentan un tipo de mujer de acuerdo con sus ideales, que irá modificando el modelo literario femenino acuñado por el prestigio de la tradición heredada y sostenido por determinados intereses arraigados en la sociedad» (Ena Bordonada, 2001: 89).

moralidad del resto de personajes supone el paso adelante en el compromiso social y feminista de Carnés.

El fatalismo que inunda la trama de la novela encuentra su origen también en la épica rusa, que Carnés conocía de primera mano por sus noches de lectura ya comentadas. Por otro lado, a finales de los años 20 y a principios de los 30 la mirada hacia Rusia se volvía cada vez más popular entre los intelectuales comprometidos socialmente: «en *El nuevo romanticismo*, Díaz Fernández consideraba a la novela rusa el modelo a seguir por la literatura de avanzada, porque ahí las condiciones sociales habían actuado sobre la conciencia de los escritores» (Olmedo, 2014: 72). Esto precisamente es lo que hace Carnés con *Natacha*: verter toda su incipiente conciencia de lucha de clase y de género sobre la protagonista, Natalia Valle. La progresión que experimentan los personajes femeninos de la autora madrileña no es más que un reflejo de su propia evolución como intelectual comprometida: desde la inocente Candelas, pasando por la atrevida Natalia, hasta llegar a la Matilde emancipada y consciente. De ahí que todos los personajes femeninos cuenten con rasgos autobiográficos: el trabajo del hogar siendo niña como Candelas; el precoz ingreso en el mundo laboral como Natalia, y la progresiva toma de conciencia como Matilde.

Asimismo, en las tres novelas, la familia representa para las protagonistas femeninas el núcleo más absoluto de corrupción, «donde se hereda la pobreza y la explotación» (Olmedo, 2014: 74). La crítica a la maternidad incontrolada se inicia al principio de la obra, cuando Natalia Valle madre considera la descendencia como única vía alternativa de felicidad: «¡Si yo tuviese un hijo!» (Carnés, 1930: 32)<sup>7</sup>. Es el egoísmo de la madre lo que denuncia la autora, pues teniendo en cuenta las circunstancias vitales de la familia —padre alcohólico y ludópata y madre depresiva— decide traer una criatura a este mundo de todas maneras. La transgresión reside en Natalia Valle hija, que comienza a ser consciente de esto muy temprano: «se dió a pensar muy pronto, y a los catorce años supo que el mundo sólo es miseria y dolor» (Carnés, 1930: 48). Del mismo modo irá adoptando la revolucionaria idea de que es mejor no traer hijos al mundo: «¿y cuando empezasen a venir los hijos? ¿Qué? Era gana de hacer mujeres y hombres tan desgraciados como ellas [...] ¿Para qué estaban las mujeres en el mundo sino para eso?» (Carnés, 1930: 96). Estas cuestiones están imprimiendo

---

<sup>7</sup> De nuevo la autora alude aquí a los planteamientos decimonónicos para subvertirlos: el inmenso deseo de ser madre se erige en Natalia Valle como alternativa a la insatisfacción que le provoca su matrimonio, como se erigía en Ana Ozores, *La Regenta*, para quien «un hijo hubiera puesto fin a tanta angustia» (Alas Clarín, 2006: 776). Las consecuencias en el caso de Natalia Valle, son, desde luego, mucho más miserables.

en el personaje de Natalia Valle una conciencia de género muy poco vista en las heroínas del momento. Por eso, aunque dentro de una estructura muy tradicional, la protagonista de *Natacha* resulta tan revolucionaria: se rebela contra la sociedad que la explota y la oprime: «ahora, en vez de hablar del calvario de la existencia habla del calvario de la sociedad» (Olmedo, 2014: 74).

Como Candelas, lo que Natalia presencia desde niña en su casa condicionará notablemente su concepción del amor en general y de los hombres en particular: «como todos los niños que crecieron en la tristeza, se dio a pensar muy pronto, y a los catorce años supo que el mundo sólo es miseria y dolor. No soñó con el amor» (Carnés, 1930: 48). Sin embargo, Natalia experimentará el siguiente paso al temor inicial presentado por Candelas: el rechazo absoluto hacia el sexo masculino libre ya de toda inocencia.

No pudo evitar que germinara en su alma la semilla de la repulsión hacia el medio ambiente en que vivía, y en particular hacia los hombres —groseros, obscenos—, sus compañeros de trabajo, que no desperdiciaban ocasión de rozarle una pierna o un brazo con su cuerpo al cruzarse por la noche en los pasillos, angostos y mal alumbrados, del “cuarto de hormas”; hacia aquel viejo apoplético de don César, el administrador, que la retenía una mano entre las suyas, rosadas y blandas, cuando se acercaba a la caja a cobrar el sueldo todas las semanas, y que decía, guiñando los ojillos, pequeños y saltones, a los obreros de más confianza: “¡Qué maja!... ¡Qué maja se está poniendo está chica!” (Carnés, 1930: 50).

El rechazo a los hombres por parte de Natalia ya va dirigido a un ámbito concreto que será el mismo que critique Matilde en *Tea Rooms*: el del acoso laboral. La dominación masculina era la que provocaba la amenaza sexual ya mencionada: los obreros podían manosear a las mujeres a placer y sus superiores podían abusar de su poder, como denunciará Matilde en 1934:

se dan casos verdaderamente repugnantes; casos en que las auxiliares se han visto obligadas a denunciar al jefe inmediato o a pedir, con un pretexto cualquiera, su traslado a otro departamento de la casa. Eso tratándose del jefe inmediato, que cuando es el director quien origina las cosas, entonces el problema es de fácil solución: no hay más que coger la puerta... y, a comer moralidad (Carnés, 2016: 88).

Lo que hace Carnés con una novela como *Natacha* es instaurar una conciencia nueva, una formación de la conciencia tanto de clase como de género, que es la que va adquiriendo progresivamente Natalia Valle. Para la autora, las clases altas no tienen conciencia de la pobreza y no participan ni promueven el cambio social, como demuestra cuando Natalia se encuentra llevando vida de señorita por ser la querida de su administrador. La protagonista adquiere muy pronto conciencia de clase: «el mundo es una gran miseria. La vida es un gusano gigante que mina la miseria del mundo» (Carnés, 1930: 50). En efecto, y como ya se ha comentado, su conciencia es ontológica; asume sus circunstancias a pesar de considerarlas

injustas —«ella no podía aspirar a otra cosa que no fuese el destino del proletariado: sembrar miseria» (Carnés, 1930: 97)—. Por eso, para desviarse de la desventura que su clase social le tiene reservada, Natalia renuncia al matrimonio con un obrero: «¿yo?...¡no tendría perdón de Dios! Con lo que veo en mi casa... Yo sé que la vida es una miserable porquería y los tíos unos canallas todos...» (Carnés, 1930: 54)<sup>8</sup>; y opta, en su lugar, por vivir en concubinato con el administrador de la fábrica, el viejo don César. Sin embargo, al no encontrar felicidad en los grandes lujos ni en el dinero, la vida con el viejo tampoco la hace dichosa, más bien todo lo contrario.

La autora madrileña crea un personaje difícilmente ubicable en el panorama social y literario de los años 30, y lo representa de forma magistral en su novela. El ambiente que rodea al personaje no está preparado en absoluto para recibir propuestas innovadoras como las que Natalia plantea; de ahí los grandes contrastes entre la estructura tradicional y la protagonista femenina, que no encaja en ningún círculo durante su trayectoria vital. En este sentido, Carnés está poniendo en crisis los roles tradicionales y está redefiniendo la percepción social de la mujer. Sin embargo, en 1930 todavía es pronto para otorgarle la victoria a una Natalia Valle, como demuestra el final de la novela. La ciudad y el ambiente son hostiles a la protagonista: «andaba despacio, relegándose instintivamente contra los edificios; hurtaba el cuerpo a los vehículos con inconsciencia de enferma» (Carnés, 1930: 237). Sus intentos por cambiar de vida han sido fatalmente rechazados por la sociedad y regresa a Madrid con el propósito de anularse: «yo no seré nunca nada» (Carnés, 1930: 239), porque nada ofrece el mundo para ella que no sea el trabajo manual. De este modo, Natalia es una pieza más del engranaje del sistema capitalista, y así lo demuestra su fusión con la ciudad, como una Dafne urbana: «los pies, torturados por los pedruscos de las calles, se han vuelto de piedra o de palo; han logrado la invocada metamorfosis, y son leños, y sus raíces, sus largas raíces se han adherido a la tierra, se han enroscado a la tierra, mientras sus ojos se clavan en la luz, desmesurados, blancos, muertos» (Carnés, 1930: 239).

La tercera y definitiva<sup>9</sup> novela de Luisa Carnés refleja las contradicciones entre los avances que la Segunda República proponía para las mujeres y su puesta en práctica. En este sentido, las medidas igualitarias perseguidas por la República no

---

<sup>8</sup> Por otro lado, el matrimonio para Natalia también supone una fractura en las relaciones femeninas: «desde que naciera para el amor, Almudena había muerto para la amistad [...]. Nunca se guardaron el más insignificante pensamiento. No había en la vida de la una nada que la otra ignorase. Y de pronto, el amor... [...] Ya siempre estaría *ése* entre las dos» (Carnés, 1930: 99).

<sup>9</sup> Definitiva en el sentido de que aborda por completo las características estudiadas en este artículo: la observación y la denuncia de clase y de género.

conseguían concretarse fácilmente. Sin embargo, el ataque de Carnés va dirigido a las empresas y no a la República, a la que considera artífice de los grandes cambios en la situación de la mujer, como dejará claro en varios artículos en prensa antes y durante la guerra<sup>10</sup>.

Por otro lado, a partir de 1931 la escritura de Luisa Carnés se había ido politizando progresivamente. A estas alturas de siglo, la literatura que perseguía un cambio artístico lo buscaba también político y social; era indisoluble ya el compromiso ético del intelectual. Así, un grupo de intelectuales entre los que se encuentran Carnés, Alberti, Roces, Sender o Arderíus se van acercando al proletariado con una intención claramente combativa, aproximándose a posturas de corte comunista<sup>11</sup> que se verán definitivamente marcadas por el estallido de la guerra. Sin embargo, como señala Olmedo, el compromiso de la intelectual es doble, «conciérne tanto a la estructura social general como a la situación específica de la mujer» (Olmedo, 2014: 99). La admiración que siente Carnés, como muchos otros intelectuales, por la Unión Soviética, se traduce en el discurso de Matilde: «en ese país, en vez de cerrarse, cada día abren nuevas fábricas e inauguran nuevas industrias. Y las mujeres no andan meses y meses de un lado para otro, con un periódico debajo del brazo, buscando un mísero mendrugo; ni los niños se mueren de hambre y frío en las calles. Rusia se llama ese país» (Carnés, 2016: 158). Lo importante de la Unión Soviética en este sentido es la alternativa de cambio social que presenta: «no sé explicarme tan bien como mi vecino. Quiero decir con esto que se acerca el fin de los patronos y de todos los capitalistas; y que nosotros, los pobres, dejaremos de pasar hambre y de calarnos los pies todos los inviernos» (Carnés, 2016: 157). Como señala Ramón Puyol, «en esa época ser comunista era casi obligatorio para la gente entre veinte y treinta años. Era la nueva vida, la revolución. La gente con un poco de imaginación, un poco abierta y dispuesta a trabajar pensaba en eso e ingresaba en el Partido» (Olmedo, 2014: 295). El modo de vida alternativo comienza a tomar forma en las mentes del proletariado; como bien apunta el discurso final de la mitinera: «ha pasado el tiempo en que se consideraba ridículas y hombrunas a las mujeres que se preocupaban de la vida social y política del mundo» (Carnés, 2016: 199). De hecho, todo el desarrollo de los acontecimientos en la novela va dirigido a confluir en el mitin de la obrera

---

<sup>10</sup> De hecho, el recuerdo de los días republicanos, como señala Olmedo, «se mitifica gradualmente desde los últimos días de la guerra y en el exilio, y conserva siempre el recuerdo de ese tiempo que había despertado tantas esperanzas para las mujeres» (Olmedo, 2014: 177).

<sup>11</sup> «La Unión Soviética en los años veinte y treinta asomaba como la puesta en marcha de una ideología que circulaba con fuerza y pronto se convertiría en un foco de atracción inevitable para los jóvenes intelectuales» (Olmedo, 2014: 72).

embarazada. La mujer, como obrera y como embarazada, se alza como el símbolo más claro de la concienciación de clase y género que se ha venido predicando durante toda la novela. Las observaciones y reflexiones de Matilde durante todo el desarrollo de la novela responderán, por tanto, a la gran denuncia final.

*Tea Rooms* está fuertemente influida por un componente periodístico que encuentra su origen en el momento laboral que está viviendo Carnés, cuya firma ya es habitual en el periódico *Estampa*. No en vano, el relato se subtitula *Novela reportaje*, y sin duda lo es: la mirada panorámica, el muestrario de personajes y la inmersión de la autora en la narración construyen un testimonio verídico de la realidad de las mujeres obreras en el Madrid de los años republicanos. El retrato fiel del entorno que se expone en *Tea Rooms* supone la culminación de Carnés como artista observadora.

La crítica en esta tercera novela de la autora madrileña es ya enteramente política, puesto que se centra en un grupo socialmente oprimido, las mujeres obreras. El salón de té en el que la protagonista, Matilde, encuentra trabajo reproduce el microcosmos social y femenino: las empleadas dividen su atención entre la supervivencia diaria y la búsqueda del marido. Matilde toma plena conciencia de clase y denuncia la injusticia; además, la narradora omnisciente que es Carnés observa y expone el entorno al que la vista de la protagonista no puede llegar. Así, quedan cubiertas todas las esquinas del relato-retrato, y no hay ningún espacio que como lectores no alcancemos a ver o a juzgar: «Carnés denuncia la realidad femenina: expone los problemas de las trabajadoras para que el conocimiento de la situación promueva quizás algún cambio. Su intención es siempre pedagógica, persigue la concienciación de sus lectoras» (Olmedo, 2014: 111). La de Matilde es una observación con conciencia de clase, como demuestran sus reflexiones sobre la multitud en sus largos paseos buscando trabajo:

Matilde ha conocido a muchas aspirantes de este aspecto y muchas del contrario. Jóvenes, limpias, de cuerpos esbeltos y perfumados, de manos cuidadas y brillantes. Unas son tímidas, titubean al hablar y al sentarse en el vestíbulo esconden los pies debajo del banco o de la silla. Otras irrumpen en el aposento triunfalmente, cruzan una pierna sobre la otra, citan casas de importancia, e incluso fuman algún cigarrillo, a veces. Antesalas frías. Mujeres de los más varios tipos y edades. Zapatos deteriorados debajo de los bancos o sillas; zapatos impecables, pierna sobre pierna (Carnés, 2016: 11).

Los zapatos suponen, para Matilde, una línea divisoria claramente acusada entre una clase social y otra; entre las mujeres que buscan trabajo como vía de emancipación y las que lo buscan como remedio a la necesidad. Esta línea se trazará para Matilde desde el inicio de la novela, e irá apareciendo de modos distintos:

¿Qué mal han hecho estas pobres criaturas? Por ahí se ven otros niños, incluso feos y deformados, con sus buenos trajecitos, sus juguetes, sus perros perfumados; y ellos mismos huelen tan bien... Esos niños van en su coche hasta la escuela, una escuela higiénica, con su hermoso jardín de recreo, su calefacción. En la escuela municipal hace frío, y el mal remunerado profesor sufre de hipocondría, que se esquina contra los pobres niños (Carnés, 2016: 18).

En este sentido, la jerarquía de clases va tomando forma. Pero para las inteligencias más perspicaces, como la de Matilde<sup>12</sup>, la conciencia de clase lleva implícita la semilla de la insatisfacción: «la línea divisoria de clases queda establecida (*¿por tiempo limitado?*) definitivamente» (Carnés, 2016: 81; la cursiva es mía). Esta toma de conciencia se va produciendo de manera progresiva durante toda la novela, a medida que Matilde va denunciando las injusticias que se cometen contra las obreras.

Entre otros, el problema principal al que se alude desde el título es la situación laboral de las mujeres, más específicamente su situación salarial. Esta problemática surge ni más ni menos que del paso del ángel tradicional del hogar a la mujer moderna, puesto que, como ocurría en *Natacha*, la sociedad no está del todo preparada para aceptar los cambios. La creciente demanda de mano de obra femenina contrastaba enormemente con la concepción tradicionalista de la mujer, protectora de la tradición y ocupante del espacio doméstico. Así, las leyes dejaban en situación de inferioridad a la mujer trabajadora con el supuesto objetivo de protegerla: la inferioridad de sueldos respondía a una concepción del salario femenino como complementario al del marido, nunca superior. Las empleadas del salón de té trabajan diez horas diarias por un salario de tres pesetas: «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 [...] Diez horas, cansancio, tres pesetas» (Carnés, 2016: 34). La jornada laboral remite a una concepción esclavizadora de la obrera, que tampoco tiene días libres: «una no tiene más que medio día cada semana, es decir, cinco horas de asueto por cada setenta y cinco de trabajo [...] Fuera, el ocio, el lujo, las diversiones y el amor» (Carnés, 2016: 36). El trabajo, por tanto, va adquiriendo una connotación negativa: la conquista del espacio laboral, que para las mujeres de clase media había supuesto un paso adelante en su camino hacia la emancipación, para las obreras era la gran vía de explotación. El trabajo no dignifica, esclaviza y anula la personalidad de los seres humanos: «aquí no

---

<sup>12</sup> De nuevo, la protagonista femenina destaca entre el resto de personajes; aunque Matilde no es la inadapta, sí es la diferente: «Matilde dice las cosas de un modo que no admite réplica [...] En cuanto a las otras dependientas, varía mucho la situación. Todas ellas son muchachas sencillas, ignorantes y cordiales» (Carnés, 2016: 44).

son ustedes mujeres, aquí no son ustedes más que dependientas» (Carnés, 2016: 40). El camino iniciado por Natalia Valle con su deshumanización en la ciudad toma forma definitiva en Matilde. Los cuestionamientos que se había formulado Natalia en 1930 —«¿qué esperaba de su vida? ¿Su vida? ¡Ah, qué maldición! Qué cansancio de vivir así. Un día, otro día» (Carnés, 1930: 97)— son radicalmente distintos de los que expresa Matilde en 1934:

la línea divisoria aparece en toda su magnitud. Aunque aún no se la sabe definir con palabras, se la ve, se la siente a cada instante. Particularmente al mediodía, durante el transcurso de la media hora de camino hasta casa [...] Esos blandos olores exquisitos de las cocinas ricas; el sugerente calor que la envuelve a una al cruzar ante las ventanas de esas cocinas, recordándole que ha tomado a las ocho de la mañana una taza de café puro y un pedazo de pan correoso, y que son las dos de la tarde; recordándole a una que su hambre no data de unas horas ni de varios años, que es un hambre de toda la vida, sentida a través de varias generaciones de antecesores miserables [...] Matilde siente como nunca el peso de su condición de explotada (Carnés, 2016: 81).

Una de las observaciones de Matilde en sus largos paseos al inicio de la novela tendrá que ver con otro asunto central de su denuncia: la educación de las clases bajas y más especialmente, de las mujeres. La protagonista le dirige sus pensamientos a la mujer que lee una novela amorosa sentada en un banco del parque: «¡Uy, lectora de novelas blancas, detenida, colgada hace veinte años del aro rosa de un segundo bobo! A través de tus gafas impecables, ¿no ves correr la sangre de Oriente y Occidente?» (Carnés, 2016: 23). La despreocupación de la sociedad por la situación internacional de las mujeres trabajadoras alarma a Matilde, que culpa a ciertos hábitos de conducta femeninos de la situación en la que se encuentran: «Laurita tiene diecinueve años y es asidua lectora de novelas frívolas traducidas del francés» (Carnés, 2016: 174). En opinión de la protagonista, «si Laurita hubiera poseído una cultura media, no hubiese estado dominada por principios seculares de religión y tradición; hubiera procedido en forma muy distinta» (Carnés, 2016: 202). La joven ha sido asesinada «por la sociedad» (Carnés, 2016: 202), que no ha sabido ni ha querido otorgarle otros valores que los del ángel del hogar, por los que se ha visto obligada a abortar ilegalmente y morir a consecuencia de una terrible hemorragia.

Por otro lado, a la denuncia de la situación a la que se ve arrastrada Laurita, se une la de la doble moral de las clases medias y altas, que con tal de evitarse la deshonra recurren a abortos clandestinos sin importarles el peligro en el que incurren: «la coerción social basada en la deshonra lleva a los padres de Laurita a no ejercer acción legal contra el padre y a obligarla a abortar» (Olmedo, 2014: 148). Nuevamente, como lo fueron en *Natacha*, las normas morales son susceptibles de cambio en *Tea Rooms*. Para Matilde, es repugnante que los padres de Laurita sólo

se preocupen de mantener su reputación después de la muerte de su hija: «lo que a mí me ha indignado de verdad ha sido aquella madre, más horrorizada por la opinión de la gente que por la muerte de su hija [...]; repitiendo a cada momento que aunque su hija haya hecho lo que 'ha hecho', ellos son una familia muy decente. Y tenía la casa llena de santujos» (Carnés, 2016: 202). La «decencia» se erige para las clases bajas como algo relativo, del mismo modo que sucedía en *Natacha*, ya que como bien observa la protagonista, «es sobradamente sabido que el estómago es amoral» (Carnés, 2016: 160). Matilde, bastante más inteligente y cultivada que Natalia Valle, entiende que el cambio en la sociedad debe producirse —«todo esto desaparecerá algún día con el advenimiento de la cultura, con la liquidación del paro obrero, con la depuración de la sociedad contemporánea» (Carnés, 2016: 160)—, pero mientras tanto, «hay que comer» (Carnés, 2016: 160). De ahí que no juzgue a Marta cuando, despedida de la pastelería, caiga en la prostitución. Al menos ahora cuenta con medios suficientes para comer y vestir decentemente. Sin embargo, para Matilde, que, como decimos, ya es una protagonista femenina más cultivada, la prostitución no es, desde luego, la solución: «tampoco Marta está en el camino cierto de la libertad, de la emancipación» (Carnés, 2016: 193). La prostitución se erige como único modo de subsistencia de las muchachas sin educación y sin cultura de clase baja; pero es un remedio engañoso: «captada por el anuncio inmoral, en el que se adivina la salvación [...]; un día, el amigo se cansa y otra vez a rodar» (Carnés, 2016: 194). En este sentido, la prostitución para Matilde no es el remedio, pero no por su «indecencia», sino por su escasa probabilidad de éxito dentro del proyecto de emancipación femenina.

Las mujeres que son cabeza de familia observan en el sistema del trabajo femenino —cuyas medidas para favorecer el orden patriarcal dificultaban enormemente los beneficios para ellas— un eje de explotación que sólo confirma su miseria. La ocupación de Matilde no ha supuesto ninguna mejora económica en su vida, pero tampoco personal. No la ha liberado, más bien al contrario, la tiene esclavizada: «el trabajo no redime, está corrupto, por mucho que se realice de forma excelente, no cambian las condiciones laborales ni aumenta el salario, porque el trabajo ni libera ni mejora» (Olmedo, 2014: 153). En este sentido, la emancipación femenina a través de la conquista del espacio laboral sólo puede ser óptima para las mujeres de las clases altas; por eso la lucha feminista debe pasar por la lucha de clases, como confirma la reflexión final de Matilde después de haber escuchado el discurso de la mitinera embarazada. La protagonista de *Tea Rooms* considera que la corrupción de la sociedad empuja a dar la espalda a los problemas femeninos: «desde hace milenios vienen provocándose abortos ilegales

y prostituciones sin que nadie se asombre por ello. Por tanto, no es una sociedad humanitaria» (Carnés, 2016: 203). De ahí surge la creencia de la destrucción como regeneración: «hay que destruir toda esta carroña. Destruir. Para edificar. Edificar sobre cimientos de cultura. Y de fraternidad» (Carnés, 2016: 204). Por eso Matilde rechaza, como Natalia, al obrero como marido. Sin embargo, a diferencia de la protagonista de *Natacha*, para Matilde ya no hay sólo dos opciones (matrimonio o prostitución), sino que se erige como sujeto femenino auténticamente libre. Como apunta la mitinera: «antes, no había más que dos caminos para la mujer: el del matrimonio o el de la prostitución; ahora, ante la mujer se abre un nuevo camino, más ancho, más noble [...], el de la lucha consciente por la emancipación proletaria mundial» (Carnés, 2016: 200). Efectivamente, al seguir ese camino nuevo Matilde se está autoconstruyendo como la «mujer nueva, sin tipo» (Carnés, 2016: 204). Por tanto, en 1934 se trata ya de una lucha emancipadora con conciencia de clase pero también de género; se lucha por el fin de la desigualdad, aunque Carnés es plenamente consciente de la especificidad del papel de la mujer dentro de la revolución. La lucha por la liberación proletaria pasa por la emancipación femenina: el fin de la desigualdad cultural y laboral, que llevará al fin de la ignorancia en las mujeres —fin de la prostitución («lo de Marta») y de los abortos ilegales («la inconsciencia de Laurita»). La voz de Luisa Carnés es el auténtico catalizador a través del cual vislumbrar las injusticias para acabar con ellas de forma definitiva.

Las agitados circunstancias vitales de las narradoras que presenciaron cómo se derrumbaba todo aquello que les había convertido en sujetos activos de la sociedad generaron un alto nivel de exigencia y compromiso político que demostraron de formas diversas. Sin embargo, la redacción de sus relatos como testigos del cambio son la herramienta más valiosa de la que disponemos para otorgarles el lugar en la Historia que les fue brutalmente usurpado y que sin duda merecen. A este objetivo ha querido responder la elaboración de este estudio, así como al agradecimiento de todas las acciones que llevaron a cabo para que hoy las mujeres podamos disfrutar de las libertades que nos corresponden.

En este sentido, la recuperación de una autora tan injustamente olvidada como Luisa Carnés resulta de vital importancia a la hora de desentrañar las complicaciones que atravesaron las mujeres nacidas a principios del siglo XX. El nutrido corpus tanto de obras literarias como periodísticas que nos legó permite arrojar algo de luz sobre el largo camino que hubo de recorrer hasta llegar a ser la autora reconocida que fue en la época que le tocó vivir. La valentía con la que rechazó su destino como obrera para iniciar este recorrido la erige como actante

de un cambio que empezaban a experimentar las mujeres en la España de los años veinte: la transformación de su posición como objetos de observación a sujetos activos y creadores. Este paso adelante en la consecución de su libertad y de su emancipación influye sobremanera en sus primeras obras, en las que sus personajes son mujeres que pugnan por salir del espacio que tradicionalmente se les había asignado. No obstante, no se conforma con la adquisición de su conciencia de género y la unifica con su conciencia de clase, estableciendo parámetros de denuncia ante la especificidad de su situación como mujer y como obrera. De este modo, su camino a la emancipación se esparce por cauces políticos que encontrarán su concretización cuando se afilie al Partido Comunista, fiel a su compromiso para con las mujeres y con las trabajadoras. Esta fidelidad es la que se intensifica cuando da comienzo la Guerra Civil y la que la mantiene aferrada a su causa durante toda su vida; consciente de las conquistas que las mujeres habían llevado a cabo en materia de cultura, de educación, de independencia y autonomía durante la Segunda República, se mostró dispuesta a defenderla hasta sus últimas consecuencias y no abandonó España hasta que no vio la guerra perdida de manera definitiva.

Su exilio será su mayor desventura. El abandono de España supuso para Carnés el símbolo más absoluto de la victoria del fascismo y, por ende, la derrota de aquellos ideales por los que llevaba toda la vida luchando, y que podrían resumirse en la firme convicción del derecho inalienable de la dignidad de todos los seres humanos. A salvo en México podrá reflexionar sobre las causas que llevaron a España a enfrentarse en una guerra fratricida y adoptará, a raíz también de los acontecimientos bélicos que se estaban produciendo en ese momento (Segunda Guerra Mundial, Guerra Fría), una postura pacifista como consecuencia del horror que sus ojos habían grabado en sus numerosos reportajes de guerra.

Su labor periodística, que aúna material suficiente para sus novelas, es de un gran valor histórico. La inquina con la que recorrió media España para retratar la situación de las mujeres desde todos los ángulos posibles consigue dibujar un elaborado retrato sobre la dura realidad femenina de principios del siglo XX. Este mismo recorrido sobre sus «tacones torcidos» es el que la erige como paciente observadora de una realidad a la que otorga un sentido y con la que se compromete fervientemente: la constante denuncia en sus obras da sobrada cuenta de ello. Como intérprete de la realidad supo estar a la altura de los hechos, porque con su narrativa no nos enfrentamos a una literatura plagada de quejas y acusaciones, sino a unas novelas sugerentes en las que la presencia del narrador es mínima y que inducen a sus lectores a valorar por sí mismos las circunstancias planteadas.

Carnés no pone sobre la mesa denuncias explícitas sin ningún valor estético; sino que traslada a sus novelas su punto de vista para que los lectores podamos observar con sus ojos la cruda realidad de lo que nos muestra.

Así, la observación comprometida en una autora como Luisa Carnés se revela como auténtico altavoz de las injusticias que padecen los sectores más bajos de la sociedad. Transgrediendo las normas establecidas por tantos años de tradición consigue levantarse y hacer frente a la situación a la que estaba destinada; transformando también las arraigadas normas literarias con sus personajes femeninos. Autoras como Luisa Carnés abrieron el camino a todas las que vinieron detrás para erigirse tanto en sujetos autónomos de la sociedad como en artistas creadoras; liberándolas de la carga de lo que debían ser para otorgarles el regalo de ser lo que quisieran.

## BIBLIOGRAFÍA

### FUENTES PRIMARIAS

Carnés, L. (1928). *Peregrinos de calvario*. Madrid: Babel/Calpe.

\_\_\_\_ (1930). *Natacha*. Madrid: Mundo Latino/CIAP.

\_\_\_\_ (2016). *Tea Rooms. Mujeres obreras [1934]*. Gijón: Hoja de Lata.

### ESTUDIOS

Alted Vigil, A. (1997). «El exilio republicano español de 1939 desde la perspectiva de las mujeres». *Arenal*, 4, 2.

Aznar Soler, M. (1990). «El partido comunista de España y la literatura». En J. Maurice, B. Margnien y D. Bussy (eds.), *Pueblo, movimiento obrero y cultura en la España contemporánea*. Saint Denis: Presses Universitaires de Vicennes.

\_\_\_\_ (2010). *República literaria y revolución (1920-1939)*. Sevilla: Renacimiento.

Balló, T. (2016). *Las Sinsombrero*. Barcelona: Espasa Libros.

Del Hierro, G. (2006). «Identidad femenina y modernidad pictórica: Maruja Mallo y Remedios Varo». En Ángeles Encinar, Eva Löfquist y Carmen Valcárcel (eds.),

*Género y géneros I. Escritura y escritoras iberoamericanas*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Domingo, C. (2004). *Con voz y voto. Las mujeres y la política en España (1931-1945)*. Barcelona: Lumen.

Ena Bordonada, Á. (2001). «Jaque al ángel del hogar: escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX». En María José Porró (ed.), *Romper el espejo: la mujer y la consagración de los códigos en la literatura española. Escritura, lectura, textos (1001-2000)*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.

Gutiérrez Navas, M. D. (2005). «El jazmín y la llama. Luisa Carnés, escritora comprometida». En María José Jiménez e Isabel Gallego (coords.), *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*. Málaga: Universidad de Málaga.

Kirkpatrick, S. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Valencia: Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer.

Labanyi, J. (2011). *Género y modernización en la novela realista española*. Madrid: Cátedra.

Larraz, F. (2006). «La novela testimonial de las exiliadas republicanas en México». En Ángeles Encinar, Eva Löfquist y Carmen Valcárcel (eds.), *Género y géneros I. Escritura y escritoras iberoamericanas*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Mangini, S. (2001). *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la Vanguardia*. Barcelona: Península.

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

\_\_\_\_ (1999). *Rojas. Mujeres republicanas en la guerra civil*. Barcelona: Taurus.

Olmedo, I. (2004). «El eslabón perdido». *Cuadernos republicanos*, 56, 125-127.

\_\_\_\_ (2010). «Los exiliados republicanos y la cultura mexicana. Luisa Carnés en *El Nacional*». *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 12, 49-70.

\_\_\_\_ (2014). *Itinerarios de exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*. Sevilla: Renacimiento.

Plaza, A. (2003). «Reivindicación de Luisa Carnés». En Alicia Alted y Manuel

Lluisa (dirs.), *La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en el marco del Congreso Plural: Sesenta años después (Madrid- Alcalá- Toledo, diciembre de 1999)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 315-330.

\_\_\_\_ (1992). «Luisa Carnés, una escritora olvidada». *Cuadernos republicanos*, 12, 47-58.

Ulacia Altolaguirre, P. (2018). *Memorias habladas, memorias armadas [1990]*. Sevilla: Renacimiento.



# REPRESENTACIONES SUBCULTURALES DEL RAVAL DE POSGUERRA EN LA POESÍA DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN / SUBCULTURAL REPRESENTATIONS OF THE POSTWAR RAVAL IN THE POETRY OF MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

**SERGIO GARCÍA GARCÍA**  
Universidad Autónoma de Madrid

Recibido: 01/04/2019

Aceptado: 15/05/2019

**Resumen:** Manuel Vázquez Montalbán siempre ha reivindicado la memoria colectiva e histórica de los vencidos de la Guerra Civil habitantes del barrio barcelonés del Raval, y cuya formación cultural se fue forjando gracias, sobre todo, a los elementos subculturales procedentes de los *mass media*. Como de la memoria de los derrotados parte indudablemente la suya propia, así como su mestizaje cultural, las referencias subculturales se han convertido en una de las constantes que destaca sobremanera en su producción poética, y muy especialmente en aquellos textos dedicados a la realidad de la posguerra barcelonesa. Así pues, este estudio tiene como principal objetivo localizar y analizar a lo largo de toda la poesía montalbániana la presencia y la función de dichas referencias subculturales, cuyos propósitos principales en la poesía son la reivindicación memorística y la configuración de la realidad cotidiana de la posguerra del Raval, así como la representación del propio mestizaje identitario y formativo del escritor.

**Abstract:** Manuel Vázquez Montalbán has always reclaimed the collective and historical memory of the inhabitants of Barcelona's Raval neighborhood defeated in the Civil War. This is a group whose cultural formation was forged, above all, thanks to the subcultural elements of mass media. The memory of the defeated, undoubtedly part of author's own remembrance, as well as their cultural blend, subcultural references have become one of the core ideas that stands out in his poetic production, especially in the texts dedicated to the reality of post-war Barcelona. The aim of this study is thus to locate and study the presence and function of the aforementioned subcultural references in Montalbán's poetry. The main purpose of the poems is to reclaim the memory and the configuration of the daily reality of the post-war Raval, as well as to recover the representation of the fusion in the writer's identity and formation.

**Palabras clave:** Manuel Vázquez Montalbán, poesía, subcultura, memoria histórica, Raval.

**Key words:** Manuel Vázquez Montalbán, Poetry, Subculture, Historical Memory, Raval.

El barrio barcelonés del Raval, también conocido como Distrito V o Barrio Chino —aunque, en palabras de Quim Aranda, sea «un barrio sin chinos. Nunca han vivido chinos allí, ni tampoco recientemente se ha formado una colonia oriental cuando podía haberla propiciado la proliferación de restaurantes chinos por toda la ciudad» (1997: 40)—, fue el espacio que vio nacer a Manuel Vázquez Montalbán el 14 de junio de 1939, concretamente en el número 11 de la calle Botella. En aquellos años de la inmediata posguerra, como le cuenta el escritor a Georges Tyras en el libro-entrevista *Geometrías de la memoria*, el Raval

era un barrio vencido, más dominado que otros por el franquismo, un barrio que le sobraba a la burguesía de la ciudad y donde convivían el proletariado inmigrante y el proletariado local. [...] Era un barrio de vencidos, de proletariado diverso. Todo esto desarrolla unas vivencias muy especiales, un sentimiento de derrota, de ocultación, de no hablar a nadie, o a muy pocos, de que tu padre está en la cárcel. Hay como una conspiración de silencio... (Tyras, 2003: 17);

un barrio que para el barcelonés es, a su vez, «la casa dels morts / que només jo recordo» como expresan los versos de Salvador Espriu (1983: 186), los cuales se han convertido en uno de los principales *leitmotiv* de su obra, pues esos muertos no son otros que los antepasados de Vázquez Montalbán, su genealogía personal, perdedores de la guerra del 36 y protagonistas todos y todas de esa «posguerra / incivil», según escribe en el poema «Nada quedó de abril...» (Vázquez Montalbán, 2000a: 43), con el que inaugura su obra poética.

A escasos metros del lugar de nacimiento del escritor se sitúa la plaza del Padró, en cuyo centro se erige la fuente de Santa Eulalia; es en aquella plaza y sus inmediaciones donde se sitúa el país de su infancia (2011b: 201)<sup>1</sup>, cuyas fronteras se correspondían con las antiguas murallas de la ciudad: «Traspasar aquella línea era entrar en el mundo de los otros, el de la pequeña burguesía», siguiendo sus palabras (Tyras, 2003: 18). En su crónica sobre la Ciudad Condal, *Barcelonas*, Vázquez Montalbán realiza una pequeña petición al visitante que decida recorrer estas calles:

Si alguna vez, si alguna vez llegáis a esta plaza y sobrevive, porque en el pasado fue amenazada por la apertura de otra Vía Layetana que desde Colón hasta la calle Muntaner arrasara la oscura memoria de la ciudad pobre, os pido que dejéis una real o imaginaria rosa amarilla en la fuente, homenaje a muertos que sólo yo recuerdo o sólo yo imagino, que aquí fueron felices escuchando los conciertos de los coros de Clavé o de la banda municipal conducida por el represaliado Lamote de Grignon. Muertos que me preceden o me exceden, que no han tenido su crónica ni sus hagiografías, enterrados para siempre en la fosa común del tiempo, como decía aquella canción triste de Georges Brassens. Muertos premodernos que esperaron inútilmente la consumación del *Todo* (1992: 344-345).

<sup>1</sup> Sobre la notable presencia y significación de este barrio en la obra literaria de Vázquez Montalbán, véanse Saval, 2009 y Romea Castro, 2010; este último se centra en la narrativa, con especial atención a la serie Carvalho. Asimismo, se recomienda leer las páginas de la obra montalbaniana *Barcelonas* (1987) dedicadas al Raval (Vázquez Montalbán, 1992: 176-177, 342-345).

De la memoria colectiva de estos muertos, sus antepasados vencidos, parte indudablemente la pulsión hacia la restauración de la memoria histórica que siempre defendió el barcelonés, pues, siguiendo a José Colmeiro, «la memoria histórica [...] constituiría una parte de la memoria colectiva, y se caracterizaría por una conceptualización crítica de acontecimientos de signo histórico compartidos colectivamente y vivos en el horizonte referencial del grupo. [...] La memoria histórica se caracteriza, así pues, por su naturaleza auto-reflexiva sobre la función de la memoria» (2005: 18). Asimismo, la construcción de su propia memoria personal nace también de aquella memoria colectiva, pues Vázquez Montalbán siempre se consideró a sí mismo como un «español que había perdido la Guerra Civil antes de nacer» (2009: 131), portador de una memoria que le doblaba la edad, como recuerda Juan Carlos Rodríguez: «Es cierto: tenía le [sic] edad de todos los vencidos de la tierra» (2014: 7). En su poemario *Praga* (1982) la manifestación de su herencia como vencido es notoria: «nacé en la cola del ejército huido / me quedé a la luz del centinela / y os pedí prestados aire y agua / en barrios que os sobraban» (Vázquez Montalbán, 2000a: 281). Y es fundamental la presencia de la memoria, y del inagotable deseo de su recuperación, en la poesía del escritor, quizá la parcela de su obra más desconocida, pues toda ella se sostiene temáticamente en el binomio memoria y deseo, que el escritor toma de los primeros versos de *La tierra baldía* [1922], de T. S. Eliot: «April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain» (2011: 1949); de hecho, *Memoria y deseo* es el título que recibe el ciclo poético en el que se recoge su producción poética desde 1963 hasta 1990<sup>2</sup>. Vázquez Montalbán entiende «la Memoria como reivindicación frente al demonio del olvido y el Deseo como eufemismo de la esperanza<sup>3</sup>, de la Historia si se quiere: he aquí la tensión dialéctica fundamental de todo cuanto he escrito» (2001: 164).

La memoria montalbaniana, asimismo, se caracteriza ante todo por su mestizaje, un mestizaje que no solo define su identidad individual, sino también su

---

<sup>2</sup> *Memoria y deseo*, con una 1.<sup>a</sup> ed. en 1986 y una 2.<sup>a</sup>, ya definitiva, en 1996, se compone de los poemarios *Una educación sentimental* (1967), *Movimientos sin éxito* (1969), *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* (1973), *A la sombra de las muchachas sin flor* (1973), *Praga* y *Pero el viajero que huye* (1991); desde la 1.<sup>a</sup> ed. también se incorpora de manera autónoma *Liquidación de restos de serie*, recopilación de textos poéticos de diversa procedencia. Fuera ya del ciclo, Vázquez Montalbán publicó tres poemarios más: *Ciudad* (1997), *Construcción y deconstrucción de una Teoría de la Almendra de Proust complementaria de la construcción y deconstrucción de una Teoría de la Magdalena de Benet Rossell* (1997) y *Rosebud*, editado póstumamente en 2008 dentro de la edición de la poesía completa montalbaniana realizada por Manuel Rico (Vázquez Montalbán, 2008).

<sup>3</sup> Como le advierte Vázquez Montalbán a Rico en una entrevista, no se debe confundir su noción de deseo con la de utopía, pues «el deseo es la ambición de futuro, personal y colectivo, una pulsión de esperanza necesaria tal como la entendía [Marc] Bloch» (Rico, 1997: 24).

identidad cultural, la cual enarbola a lo largo de toda su obra, siendo posiblemente la poesía el ejemplo más representativo. Por un lado, el escritor se siente un mestizo debido a los orígenes gallegos de su padre y los murcianos de su madre<sup>4</sup>, cualidad identitaria que nunca le supuso un inconveniente, sino todo lo contrario, pues, según sus propias palabras, «de alguna manera el mestizo contempla desde fuera. Y esa presencia del observador, del *outsider* que contempla lo social, también le concede solidez, ese carácter de mirada fija. Puede contemplar desde una capacidad de duplicidad» (Tyras, 2003: 144-145). Posiblemente la representación poética más característica de este mestizaje identitario sea una de las partes del poema visual «Visualizaciones sinópticas», perteneciente a *Liquidación de restos de serie*: partiendo de una disposición esquemática de distintos elementos, el poeta muestra como conclusión de lo expresado su propio nombre catalanizado, «Manuel Vázquez Montalbá», fruto de la unión del Instituto de Cultura Hispánica, la actual AECID, y el Club de Fútbol Barcelona, y de fragmentos de letras de canciones en castellano y catalán: *La flor de la canela*; *El beso en España*, originalmente interpretada por Celia Gámez; *Tots som pops*, de La Trinca, y dos posibles versos de la versión arcaica de *Els Segadors* (Vázquez Montalbán, 2000a: 124). La amplitud en la mirada que le otorga su condición de mestizo justificaría también la naturaleza de su mestizaje cultural, el cual alcanza su representatividad literaria a partir del empleo de la técnica del *collage*, que se aleja de lo plástico, y que logra penetrar y hacerse parte de él gracias a la intertextualidad. De nuevo el barcelonés utiliza *La tierra baldía* como punto de partida de su *collage* personal: «Son of man, / You cannot say, or guess, for you know only / A heap of broken images, where the sun beats» (Eliot, 2011: 198); con estos versos, según José Colmeiro, «el poeta expresa su intuición de la imposibilidad del conocimiento total y la plasma en un montón de imágenes arruinadas sobre las que el sol subraya la impresión de crepúsculo del optimismo del conocimiento continuo» (2013: 137). El mestizaje cultural montalbaniano, entonces, reside en su formación sentimental e intelectual, una educación bicéfala que sitúa en un mismo nivel de asimilación a la cultura proveniente de los *mass media*, también denominada «subcultura» por el propio autor, y a la cultura «superior», más elitista. La recepción, asimismo, de dos tipos de cultura se sitúan

---

<sup>4</sup> A propósito de este mestizaje, Vázquez Montalbán escribe lo siguiente en *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos* (1996), al reflexionar sobre su condición de «polaco», gentilicio despectivo y sinónimo de «catalán»: «¿Soy un polaco? Mi abuelo paterno era un cantero gallego; el materno, un murciano guardia de la porra jubilado por la ley de Azaña, al que le salió una hija separatista catalana y anarquista. ¿Soy un polaco? Tengo raíces en demasiadas gentes de España, y España es sus gentes, no sus límites geopolíticos ni simbólicos. Sus gentes son mi gente, y hacia ellos siento la comunión, la comunión de los nacidos débiles, eso que hace algún tiempo se llamaba “condición humana”» (1996: 541-542).

en dos tiempos cronológicos en la vida del barcelonés: la primera, en su infancia vivida en el Raval y la segunda, en su entrada en la universidad en 1956 (Aranda 1995: 45) y durante su posterior estancia en la cárcel de Lérida entre 1962 y 1963. A propósito de esto último, escribió Manuel Vicent: «Muchos escritores burgueses deben sus principales lecturas al año en que los mantuvo en la cama una tuberculosis de adolescencia. Vázquez Montalbán aprovechó sus tres años en el talego para amueblar su cerebro de marxismo y de todo lo demás» (2016: 216-217).

Desde un punto de vista sociológico, para Vázquez Montalbán la subcultura «es [...] toda expresión cultural que responda, como satisfacción, a la necesidad de sectores descalificados para el acceso a las claves y códigos de la Cultura con mayúscula. Es subcultura la cultura de masas, las culturas sectoriales (de barrio, de comunidad o marginaciones)», como escribe en su artículo «Cultura o subcultura» publicado en *CAU* en 1972 (2016: 325). Aunque para Umberto Eco este término está acuñado desde una concepción cultural burguesa (2016: 47), asegura Francesc Salgado que el barcelonés lo empleó siguiendo a Antonio Gramsci (Salgado, 2016: 324). Inicialmente, Vázquez Montalbán optó por una postura desconfiada hacia la subcultura, pues se llegaba a una «colonización cultural» (1974: 353) a través de su principal soporte, los medios de comunicación de masas, «dependientes todos del poder franquista» por aquel entonces (Prieto de Paula, 1996: 318) —en la línea de las teorías de Theodor Adorno sobre la canción popular (Vernon 2007: 30-31)—, y capaces de generar mitos y valores que rápidamente eran asumidos por la población; pero pronto comprendió que esa subcultura recibida, aprendida y asimilada durante su infancia y juventud también era la de los vencidos de la Guerra Civil, clase social a la que perteneció el barcelonés, y cuyo acceso a la «alta cultura» era limitado: por lo tanto, se convierte en una parte indudable de su identidad cultural: «Este volumen de formación cultural que has recibido, pero que en una etapa de tu vida incluso has rechazado como un producto malévolo de la conspiración del franquismo en la cultura de masas y la condición de las clases, llega un momento en que descubres que forma parte de tu identidad cultural», declara él mismo (Colmeiro, 2003: 61). Entonces, la subcultura, procedente de los *mass media* (el cine, la radio y, posteriormente, la televisión) se identifica en la poesía montalbaniana con el tipo de cultura asumida por la generación de los vencidos y sus descendientes, y su inclusión en el texto literario sirve como factor identificativo de esta clase social.

Pero el *collage* cultural montalbaniano nada tiene que ver con la tendencia *camp* teorizada por Susan Sontag, que tantos devotos tuvo durante los años

sesenta y setenta, y que Josep Maria Castellet consideró como una de las características generacionales de los poetas que incluyó en su polémica antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) (2000: 43-44), entre los cuales figuró el propio Vázquez Montalbán. Frente al *collage* empleado por otros novísimos, como Pere Gimferrer o Leopoldo María Panero, el barcelonés descubre en su particular mestizaje textual «la confesión de mi propia arqueología sentimental» (Vázquez Montalbán, 1984: 8), completamente, como ya se ha afirmado, alejado del *camp*:

No me movía a mí la pulsión *camp*, teorizada entonces por Susan Sontag, [...] puesto que yo no cultivaba el pop con un propósito vanguardista o lúdico, sino como un acto de reafirmación de mi propia conciencia de origen y proyecto personal y colectivo. Yo utilizaba los materiales de la cultura popular con el mismo respeto sacro con el que un poeta culto podía utilizar los referentes adquiridos en la biblioteca de su padre, su abuelo, hasta su tatarabuelo (2003: 22).

Y es importante reconocer, por lo tanto, la procedencia dual de la educación cultural e intelectual del propio escritor, donde tanto la subcultura como la «alta cultura» han desempeñado un papel parejo en su gestación. Nuevas palabras de Vázquez Montalbán, recogidas por Colmeiro, vuelven a confirmarlo:

A veces [...] es inevitable recuperar señas de identidad subculturales, en este caso culturales, y hacer un acto de sinceración contigo mismo, en el sentido de reconocer que de hecho perteneces a la promoción sociocultural que le debe tanto a la cultura noble como a la innoble, que a ti te ha formado tanto Antonio Machín como lo que luego has estudiado en la universidad, o Conchita Piquer, o las novelas de a duro de tiros, o las películas de Gary Cooper, y que son las dos unívocas, y que eso te ha creado una manera de leer, una manera de ver, un sistema de transmisión de emociones (Colmeiro, 2003: 61).

Hasta el personaje más conocido del barcelonés, el detective Pepe Carvalho, en quien se puede encontrar un gran poso de la biografía de su padre literario, reivindica su condición de mestizo cultural: «Tal vez les ofenda mi lenguaje, pero no olviden que soy un producto mestizo, mestizo del barrio Chino barcelonés y de *Dialéctica sin dogma*, de Havemann, mestizo de boleros y de poemas de Pavese» (Vázquez Montalbán, 2013: 443).

A lo largo de toda la obra poética montalbaniana las alusiones a la clase obrera vencida, pilar indiscutible de su genealogía, van acompañadas de retazos provenientes de aquella subcultura aprendida durante la posguerra, en la mayoría de las ocasiones identificados en los distintos poemas a partir de intertextos exoliterarios, según la propuesta de José Enrique Martínez Fernández (2001: 178). Es en su primer libro de versos, *Una educación sentimental*, donde se recogen las mayores referencias a la memoria colectiva de sus antepasados; sin ir más

lejos, en el propio título, en el cual, aunque sea una variación del homónimo de la novela de Gustave Flaubert, el artículo indeterminado especifica la procedencia de la formación del barcelonés y de su sentimentalidad en una época de su vida marcada por la cultura procedente de los *mass media*, en los que encuentra un papel capital la canción popular. Aunque dentro de su mestizaje cultural sitúa a la misma altura lo aprendido durante su infancia en el Raval como los conocimientos adquiridos en la universidad, no por ello deja de reconocer que la subcultura, y concretamente las canciones que salían de los altavoces de las radios, cumplieron un papel mucho más destacado e influyente que la «alta cultura» para las clases populares de la posguerra:

Sería absurdo intentar decir que las canciones de Rafael de León son como las novelas de Flaubert. Pero me parece muy sensato admitir que fueron más útiles al pueblo español de los años cuarenta que las novelas de Flaubert, fundamentalmente porque la organización vital y cultural de las masas en el siglo XX queda más al nivel de Rafael de León o los Beatles (son meros ejemplos) que de Flaubert o William Burroughs (Vázquez Montalbán, 2000b: XI).

A la hora de recordar las canciones que tanto habían amado, que tanto habían enseñado a amar y a sufrir a los adultos supervivientes de la guerra civil, me di cuenta de que les habían sido mucho más útiles que los poemas cultos que no habían leído y que las canciones les ayudaron a sobrevivir por el procedimiento fundamental de hacerles compañía y de convertirles en personajes delegados de esos a veces perfectos sistemas narratorios a los que llamamos copla, corrido, tango, bolero. Dos minutos, tres, de historias ensimismadas y a veces perfectas (2000b: XLIII).

Por lo tanto, para representar poéticamente la realidad cotidiana del Raval de posguerra<sup>5</sup>, Vázquez Montalbán se sirve de Conchita Piquer y sus canciones como *leitmotiv* estructural del poema precisamente titulado «Conchita Piquer» de su poemario *Una educación sentimental*. Asimismo, estas canciones son utilizadas para situar a las figuras femeninas de esta posguerra barcelonesa, representadas por la imagen de la «mujer ventanera», condición que sufrió la mujer del bando de los vencidos con el final de la guerra: la de tener que estar recluida en casa por ser mujer y no poder pisar la calle porque es el territorio de los vencedores; su único contacto con la realidad exterior, así pues, era lo que observaban a través de la ventana. Carmen Martín Gaité, en su ensayo *Desde la ventana*, recuperó el tópico clásico de la ventanera, otorgándole una significación contemporánea que casa a la perfección con la imagen con la que Vázquez Montalbán abre «Conchita Piquer»:

<sup>5</sup> A pesar de que el nombre del Raval no figura en ninguno de los textos poéticos, algunas referencias locativas sitúan el espacio poético en el barrio barcelonés, como la alusión al bar Moderno de la calle de la Cera donde solían reunirse los gitanos, que posiblemente se trate del bar Alujas (Aranda 1997b: 44) en el poema «Nada quedó de abril...»: «y más tarde / los gitanos del Bar Moderno, tamboril / de silla, canción de salmuera» (Vázquez Montalbán, 2000a: 41). José María Carandell en su *Guía secreta de Barcelona* (1974) hace alusión a un artículo de Vázquez Montalbán en el que describe la zona gitana del Raval, denominada «la islita» y situada entre la plaza del Padró y la calle de San Pablo (Carandell, 1974: 177-179).

Pocos han reparado en la significación que la ventana tuvo entonces y ha tenido siempre para la mujer recluida en el hogar, condenada a la pasividad y a la rutina. ¿Quién puede, sin embargo, ni ha podido nunca negarle a la mujer el consuelo de mirar por la ventana y sacarle partido a los ensueños y meditaciones que puede acarrearle esta tregua en las tareas que tantas veces siente como agobiantes e insatisfactorias? La ventana es el punto de referencia de que dispone para soñar desde dentro del mundo que bulle fuera, es el puente tendido entre las orillas de lo conocido y lo desconocido, la única brecha por donde puede echar a volar sus ojos, en busca de otra luz y otros perfiles que no sean los del interior, que contrasten con éstos. [...] La ventana condiciona un tipo de mirada: mirar sin ser visto. Consiste en mirar lo de fuera desde un reducto interior, perspectiva determinada, en última instancia, por esa condición de ventanera tan arraigada en la mujer española y que los hombres no suelen tener (Martín Gaité, 2016: 556).

Pero la mujer ventanera de Vázquez Montalbán tiene además una actitud reivindicativa: aunque se asomaran a las ventanas, las mujeres lo hacían para cantar las nuevas canciones de Conchita Piquer. Concretamente, al comienzo del poema se citan los cuatro primeros versos de una de sus canciones más conocidas, *Tatuaje*, con letra de Rafael de León, Xandro Valerio y Manuel Quiroga, y que además se convirtió en una de las claves de la literatura montalbaniana<sup>6</sup>:

Algo ofendidas, humilladas  
sobre todo dejaban en el marco  
de sus ventanas las nuevas canciones  
de Conchita Piquer: él llegó en un barco  
de nombre extranjero, le encontré en el puerto  
al anochecer (Vázquez Montalbán, 2000a: 44);

asimismo, Vázquez Montalbán incluye referencias intertextuales a *Canción de la otra*, de León, Quiroga y Quintero, y *No te mires en el río*, de León y Quiroga. *Tatuaje*, como muchas otras, entraba en los hogares españoles a través de la radio, introduciendo, por tanto, en las casas un discurso repleto de «posibilidades transgresivas» que distaba con creces de aquellos «oficiales y comerciales» mediante los cuales se iba formando la sociedad franquista, como apunta Henriette Partzsch (2008: 48), donde las mujeres españolas encontraban un referente femenino de libertad en la decisión de la protagonista de la canción en esperar, a costa de todo, al marino. A pesar del «tufo fascistoide de un franquismo todavía germanófilo que impregna la letra (ese apuesto marinero “rubio como la cerveza”, símbolo ario si los hay, promovido por las revistas de la época del flirteo del régimen con la Alemania nazi)» (Salaün, 2007: 41)<sup>7</sup>, para Vázquez Montalbán

<sup>6</sup> Tal vez el ejemplo más representativo de ello sea la novela *Tatuaje* (1974) del ciclo carvalhiano, cuya trama se construye en torno a la canción (véanse García García, 2016: 60-62, y 2017).

<sup>7</sup> Sieburth defiende también una interpretación izquierdista del marinero «alto y rubio como la cerveza»: «El exótico y galante extranjero pudo alimentar la fascinación de los derechistas por el fascismo. Pero la figura del marinero rubio también pudo dar pie a una doble lectura, de izquierdas. El marinero llega al puerto como un hombre deshecho: amargado, triste, cansado,

la letra de *Tatuaje* contiene un mensaje de protesta «de las mujeres españolas a la perpetua espera de sus maridos condenados por la historia. Unos maridos a los que podían encontrar una noche ahogados en el puerto» (Tyras, 2003: 63), de ahí que «las cantaban para quien quisiera oírlos a través de sus ventanas abiertas de par en par» (Vázquez Montalbán, 2003: 38). Además, el gusto por *Tatuaje* también debe relacionarse, como apunta Stephanie Sieburth, con el exotismo que generaba el puerto, lugar «asociado tanto con el peligro como con el deseo; es un lugar donde viven maleantes y donde las reglas pueden romperse con impunidad [...], un lugar liminal que une tierra y mar», y con «la rebelión contra las normas sociales» que significa en sí mismo el tatuaje (2016: 181), así como un símbolo de amor imborrable que nunca se va a poder olvidar.

Incluso el tiempo poemático (un anochecer del verano de 1945) se descubre en «Conchita Piquer» a partir de alusiones subculturales procedentes de los medios radiofónicos: en primer lugar, la presencia del diario hablado nocturno de Radio Nacional de España, cuya sintonía «llegó a convertirse en la presencia sicológica misma del Régimen en los hogares de la España de posguerra» (1977: 28); se lee en el poema: «pero hacia las nueve las emisoras / transmitían un “buenas noches” a la ciudad / filtradizo por los balcones mellados» (2000a: 44), y más adelante: «porque eran / las diez de la noche en el reloj de la Puerta / del Sol —Radio Nacional de España— Madrid» (2000a: 45), con el obligado cierre de la emisión del himno nacional —«finalmente el himno, por Dios / por la patria y» (2000a: 46)— cortado intencionalmente para así «aludir a que en 1945 [...] no solo quedaron frustradas las esperanzas de que en España se instaurara un sistema democrático, sino la propia restauración de la monarquía» (Rico, 2001b: 86). Y, en segundo lugar, la alusión al cantante Glenn Miller, representando a partir de la inclusión de parte de la letra de su canción *I know why (and so do you)* —que en la realidad del texto se escucha desde la radio<sup>8</sup>—, «recientemente fallecido en la guerra / mundial, llenaba de olor a mil novecientos cuarenta / y cinco con brisas de fox trot o el lánguido: canta / el petirrojo en diciembre» (Vázquez Montalbán, 2000a: 44); esta misma canción la emplea como estribillo Vázquez Montalbán a lo largo de todo el poemario *Ciudad*, publicado treinta años después. El tema

---

preocupado por sus problemas —nada que ver con el típico muchacho de cartel del espíritu nazi. Para los izquierdistas, el marinero podría haber evocado asimismo el recuerdo de las Brigadas Internacionales, cuyos miembros llegaron en barco desde varios países, entre ellos Alemania, para luchar con la República española» (2016: 183).

<sup>8</sup> A esta canción en el poema le sigue *Paisajes lindos tiene Mallorca*, de Bonet de San Pedro, que durante aquellos años se utilizaba como reclamo turístico de un hotel de Palma de Mallorca que ofrecía «langostas vivas, consomés insuperables» (Vázquez Montalbán, 2000a: 45).

principal de dicho libro es la recuperación de la ciudad original de la memoria, cuya realidad física ha sido destruida; aunque no hay ninguna referencia explícita al Raval en toda la obra, es precisamente la canción la que confirma que las ruinas que contempla el sujeto poético son las del barrio barcelonés, es decir, las de la memoria de su infancia, como el propio Vázquez Montalbán explica en el epílogo al poemario: «sin que dejara de sonar nunca una canción de Glenn Miller *Canta el petirrojo en diciembre...* que alguna vez escuché de niño en una ciudad donde habitan los muertos que sólo yo recuerdo y que ya aparecía en mis poemas primeros de *Una educación sentimental*» (Vázquez Montalbán, 1997: 51). En esta misma línea se sitúa el caso de *Rosebud*, su último poemario: esta vez es la canción conocida popularmente como *El saboyano* o *Canción del soldadito*, perteneciente a la zarzuela *Luisa Fernanda* (1932), la cual utiliza el poeta como una suerte de estribillo del libro. El protagonista de la canción (el joven soldado que parte a la guerra y que promete a su novia regresar a casa con el rango de brigadier) es considerado inicialmente como una representación del sujeto poético en busca de su memoria personal, pero, según se van sucediendo los textos, pasa a ser un símbolo de los antepasados del poeta, quienes no retornaron de la guerra con un nuevo rango militar, sino con derrota y vencimiento: «Y el soldadito ya fue figura / en la hornacina del pudo ser / consiguió rango de antepasado / en los instantes de la plegaria» (2008: 450), «paloma / paloma mía había prometido regresar / con entorchados de brigadier / mendigo / que no soldado o era un soldado rojo vencido» (2008: 471) y «Me persigue la melodía del Saboyano / mendigo en el país de la derrota / como un espectro de infancia» (2008: 472).

Otras referencias subculturales a la canción también aparecen en el poema «SOE» de *Una educación sentimental*, que describe una escena que se sitúa en la sala de espera del Seguro Obligatorio de Enfermedad, en 1948. En los locales del SOE el poeta descubrió el porqué del adjetivo «obligatorio» que acompañaba en aquellas tres letras al sustantivo «enfermedad», y así lo representa en el texto: «sí, aquella puerta, el Seguro Obligatorio / de Enfermedad, obligatoria enfermedad, no lo sabíamos / entonces» (2000a: 49). Los niños entienden con los años que aquella enfermedad, que no era otra que la tuberculosis —«dicen que basta el aire / y no se entiende cómo van sueltos por la calle / los tuberculosos» (2000a: 48)—, había sido una seña de identidad impuesta obligatoriamente a las clases bajas para diferenciarlas del resto; incluso el franquismo llevó a cabo una campaña llamada «Pro Cama del Tuberculoso Pobre», que Vázquez Montalbán menciona al final de «Conchita Piquer» (2000a: 46). «Era una enfermedad de pobres —escribe Martín Gaité—, pero que sólo conseguían curársela los ricos» (2015: 173). Tanta

familiaridad había con la muerte en la Barcelona de posguerra que los niños cantaban un himno con la música de la marcha militar *Barras y estrellas para siempre* (Vázquez Montalbán, 1992: 245) y que incluye el barcelonés en el poema: «somos los tuberculosos / los que más nos divertimos / y en todas nuestras reuniones / arrojamos, arrojamos y escupimos»<sup>9</sup> (2000a: 48). Asimismo, en el poemario *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* destaca la alusión a los primeros versos de *La Varsoviana* (2000a: 207), uno de los identificadores en el libro de las tendencias anarquistas de aquel antepasado de Vázquez Montalbán que sirve como inspiración y justificación del compendio de versos: su tía abuela Daniela. A partir de la reformulación de las coplas manriqueñas, el barcelonés emprende la recuperación de la memoria histórica de su tía abuela como cabeza visible de sus antecesores<sup>10</sup> a partir del texto poético, «provocado —escribe el poeta— no por un caballero, no por un protagonista con mayúscula de la Historia con mayúscula, sino por un personaje víctima de los protagonistas con mayúscula de esa Historia con mayúscula» (1984: 9). De toda su genealogía personal, la tía abuela Daniela cobra un papel principal en la vida del barcelonés debido a que ella falleció el mismo día que él sufrió su primera detención, en la primavera de 1959, a causa de su involucración en la campaña de la «P» (Blanco Chivite, 1992: 114), así como a que en su figura se deposita el recuerdo de sus primeras lecturas marxistas:

Daniela  
 crispó sus venas  
 zarzas  
 espesas  
 sus medias de hilo  
 me buscaban  
 negras  
 aquellas tardes  
 sentadas  
 en el balancín  
 mientras  
 leía a Lefebvre  
 a Lenin  
 incluso  
 la Sagrada Familia  
 de Marx  
 de Engels  
 me extasiaba

<sup>9</sup> La continuación de la letra la incluye Vázquez Montalbán en su Diccionario del franquismo: «Es el bacilo de Koch / el que más, el que más nos interesa / y estamos llenos de taras / desde la cabeza, la cabeza a los cojones» (1977: 92).

<sup>10</sup> «Las ciudades arrullan / consuelos eléctricos / horarios / destrozones de piedad / sepultan / muertos / antaño sin sepultura / y la concreta / necesidad de la necesidad / justifica / el miedo a los olvidos», se lee también en el libro (Vázquez Montalbán, 2000a: 185).

su dura promesa  
del proletariado industrial (Vázquez Montalbán, 2000a: 205).

Como bien refleja en sus poemas, la formación intelectual de los vencidos a lo largo de la posguerra también estaba nutrida por una gran dosis de marxismo gracias a las obras, como escribe Vázquez Montalbán en *Coplas a la muerte de mi tía Daniela*, de «los clásicos / Federico Carlos Guillermo / Rosa Jorge / Palmiro Antonio / Santiago Mauricio / y don José» (2000a: 195), es decir, Friedrich Engels, Karl Marx, Wilhelm Pieck, Rosa Luxemburgo, Georg Lukács<sup>11</sup>, Palmiro Togliatti, Antonio Gramsci, Santiago Carrillo, Maurice Thorez y Iósif Stalin, cultura heredada de una época anterior al término de la Guerra Civil y que aparece representada en el poema «Las masas corales», perteneciente a *Una educación sentimental*, texto caracterizado por «el recuerdo conmovido de tanta pasión y vida proletaria de preguerra», según José-Carlos Mainer (1989: 123). Ya el título muestra el tema principal del texto: la desaparición de la cultura en los barrios populares. La masa coral es un sinónimo de «orfeón», que se define como «sociedad de cantantes en coro, sin instrumentos que los acompañan», según el DLE; el título funciona como una metáfora de la ausencia durante el franquismo de los «instrumentos» culturales que estas gentes —que «no inquietaban a Ortega, filósofo / sólo preocupado por las masas taciturnas / de los amaneceres de días laborales» (Vázquez Montalbán, 2000a: 79)— tuvieron durante la República: el carné de socio de «marrones ateneos de barrio» o las «ediciones económicas / de Marx, Lombroso, Paracelso, San / Agustín o Bakunin» (2000a: 79), que fueron vendidas en puestos de libros de segunda mano<sup>12</sup>. Pero también la formación dictada por el régimen de Franco supone una característica de posguerra para los derrotados, sobre todo aquella educación religiosa que recibían los niños y que Vázquez Montalbán describe en

<sup>11</sup> El crítico húngaro ya había aparecido citado dentro de la poesía montalbaniana en el poema «XV» de «Ars amandi», incluido en *Una educación sentimental*, sustituyendo irónicamente a uno de los evangelistas: «en la plaza / de San Lukács evangelista, los Macabeos / —Noemí ha llorado del todo y Rut / abre sus piernas al doblón de oro— / los Macabeos / decía, los Macabeos era un algo brutos / y lo hicieron todo por el qué dirán» (Vázquez Montalbán, 2000a: 96).

<sup>12</sup> Asimismo, alusiones a la cultura y formación marxistas ocupan otros poemas de *Una educación sentimental*, como es el caso de «Argüelles», donde Vázquez Montalbán recrea aquella ciudad donde realizó el último curso de sus estudios de periodismo entre 1959 y 1960. Durante su estancia en Madrid, Vázquez Montalbán continuó con su militancia activa en el FLP (Frente de Liberación Popular); de ahí las continuas referencias comunistas y antifascistas en el poema: «circa la poesía / realística del reazonario Balzac / Che cosa dice Engels?» (Vázquez Montalbán, 2000a: 60); «y Ángel me dirá trascendente / haber conocido a un extremeño autodidacta // ha leído a [Georges] Sorel, a [Ángel] Pestaña, a Jean Kanappa» (2000a: 60), alusión a Ángel Abad, militante también del FLP, y algunos versos de *Le Chant des Partisans*: «¿recuerdas la Rambla anochecida, chantez / compagnons, dans la nuit la liberté / nous ecoute?» (2000a: 60).

«Conchita Piquer»: «breves sopapos / en la coronilla del niño poco entregado / a las Lecciones de Cosas o las Lecturas Graduadas / entre el Padre Coloma, el Padre Balmes y / el Padre Claret» (2000a: 46)<sup>13</sup>, así como la educación histórica, la cual tenía como su máximo exponente la absurda memorización de la lista de los reyes godos, presente en «In memoriam», texto dedicado a Carmela Godó, quien le dio al escritor clases de bachillerato en la escuela San Luis Gonzaga. «Aprendí / la interminable lista / de reyes godos y el mundo / no fue mío», escribe Vázquez Montalbán (2000a: 52), una historia «nacional» que se presenta en el poema como el polo opuesto a esa «inútil historia la de mi clase / por ti y por mí desconocida entonces» (2000a: 52).

La formación sentimental también ocupa algunos textos de la poesía montalbaniana, aunque en esta ocasión es la propia generación del poeta (los hijos de los vencidos) la protagonista del despertar sexual durante los años grises de la posguerra. El descubrimiento del erotismo de estos jóvenes posee un vínculo muy estrecho con lo subcultural, especialmente con el cine, pues en las pantallas de los cines de barrio, como bien podría ser el Padró del Raval —situado por aquellos años en la calle de la Cera, 31 (Aranda, 2018: 341)—, hacían su aparición aquellas actrices rubias que «nos hablaban de otras tierras, otros cielos, otros mares»<sup>14</sup>, como cuenta Vázquez Montalbán en su artículo «Erotismo a la española» de 1970 (2016: 254), mujeres que nada tenían que ver con el eros franquista de pelo moreno, peineta, abanico, mantilla blanca y «sienes moraítas de martirio» (2001: 82). Ava Gardner, Rita Hayworth, Marilyn Monroe o Yvonne de Carlo: estrellas cinematográficas, en palabras del barcelonés, que se convirtieron, en oposición a las estrellas masculinas, «en símbolos-valores-mitos pasivos, bestias de lujo ante masas hambrientas [...], todas encarnan matizaciones del símbolo-valor-mito de la sensualidad sublimada, de todos y de nadie» (1974: 389-390), y fueron algunas de aquellas mujeres imposibles quienes despertaron, en la oscuridad de los patios de butacas, el deseo de muchos jóvenes en una época de hambre y aislamiento, «mujeres soñadas que algún día se harán de papel», escribe el barcelonés (2011a: 241).

<sup>13</sup> Referencias a Luis Coloma, Jaime Balmes y Antonio María Claret (Rico, 2001a: 87). A propósito de los versos citados, escribe Vázquez Montalbán con su ironía tan característica en *Crónica sentimental de España* (1971): «Las señoras tenían terminantemente prohibido llevar las piernas desnudas en los templos, tampoco podían llevar desnudos los antebrazos, ni la cabeza. [...] Sus hijas, las quinceañeras de los años sesenta, pronto darían el gran salto cualitativo de extranjerizarse y de gritar: ¡Que españolén ellas! Y es que la juventud futura, es decir, la juventud actual, no se ha forjado en la lectura de Saavedra Fajardo, ni mucho menos en la lectura del padre Claret, y ya ni mencionar las pías obras del padre Coloma» (2003: 145-146).

<sup>14</sup> De la naturaleza luminosa e imposible de estas mujeres nace la figura de la muchacha dorada, una de las representaciones femeninas más recurrentes a lo largo de toda la obra de Vázquez Montalbán.

Según el poema dedicado a la última actriz mencionada anteriormente, «¿Yvonne de Carlo? ¿Yvonne de Carlo?... ¡Ah! ¡Yvonne de Carlo!», en el que el símbolo de la sexualidad recae en la figura de la protagonista de *Song of Scheherazade* (1947), de Walter Reisch, así como de *El enmascarado* (1948), de George Sherman<sup>15</sup>, la presencia de estas mujeres llenaba de color y de luz la anodina realidad de la posguerra barcelonesa: «El pan era negro o blanco / el aceite verde-lodazal / caquis los recuerdos / Yvonne de Carlo / era el technicolor» (Vázquez Montalbán, 2000a: 136). «Por eso fuimos tan cinéfilos —cuenta el escritor—, porque buscábamos en las salas oscuras de los cinematógrafos aquellas realidades alternativas en technicolor o en un privilegiado claroscuro hecho a la medida de Gene Tierney y que nada tenía que ver con el color luto o medio luto de las altas damas del franquismo» (2001: 82-83). También Yvonne de Carlo representa la imagen de la primera idealización sexual que dominaba los primeros encuentros eróticos en un mundo real y cotidiano —«sus ojos grandes / pero sucios los hemos visto luego / abotonando la penumbra de las cafeterías» (2000a: 136)—, y el símbolo de un deseo inalcanzable que la fama le otorgaba a la actriz, quien solo podía tener relaciones amorosas con otros actores como Peter Lawford, cuñado del presidente Kennedy, y Mario Cabré, actor español quien «requebraba en el Festival de Cannes» (2000a: 137) a la canadiense<sup>16</sup>, de ahí que Vázquez Montalbán y su generación se sintieran «nacionalmente representados» (2000a: 137) por esa ambigua relación creada por la prensa de la que el barcelonés se burla en «¿Yvonne de Carlo?...» insertando en el texto unos versos del *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita: «más arde y más se quema / cualquiera que te ama / amor, quien más te sigue / se quema en cuerpo y alma»<sup>17</sup> (2000a: 137). La actriz, a su vez, representa «la antítesis sexual de las Hijas de María, jóvenes católicas educadas de acuerdo con los presupuestos políticos y religiosos de un franquismo ultra-reaccionario» (Otero-Blanco, 2009: 62), con las que Vázquez Montalbán compara en el texto con Ana María, la amada del protagonista de la historieta *El Guerrero del Antifaz* que tanto éxito tuvo a principios de los años cuarenta, quien, al ser un producto

<sup>15</sup> Alusiones a estas películas aparecen también en el propio poema: «en su contorno lila destacaba / la boca corazón, el busto corazón / las bragas corazón en la danza / de Sherezade» y «entonces eran / lo más parecido a los diamantes del tesoro / privado del Hombre Enmascarado» (Vázquez Montalbán, 2000a: 136).

<sup>16</sup> «A Cannes enviamos a Mario Cabré, torero-actor que había interpretado la versión del *Don Juan Tenorio*, de Zorilla, con decorados de Dalí. Mario era un español que superaba en casi quince centímetros la altura del español medio de su tiempo. [...] Era un guapo correcto, con una guapeza exportable. Mario triunfó en Cannes tanto o más que Paquita Rico. Las revistas especializadas le atribuyeron *flirts* con Yvonne de Carlo y con Irene Papas» (Vázquez Montalbán, 2003: 84).

<sup>17</sup> Dice el original de Juan Ruiz: «más arde e más se quema qualquier que te más ama; / Amor, quien te más sigue, quémasle cuerpo e alma» (2008: 56).

más de la subcultura española, nada tenía que ver con la extranjería de Yvonne de Carlo: «sorprendidos / de que Ana María la enamorada / del Guerrero del Antifaz más pareciera / Hija de María que Yvonne de Carlo / con su escote prefabricado y su fotogenia / payasa» (Vázquez Montalbán, 2000a: 136).

Los *mass media*, así pues, influyeron notablemente en la educación erótico-amorosa de la generación del barcelonés, pero no solo como germen de lo erótico, sino que las figuras ficticias contempladas en las pantallas de los cines fueron pauta y escuela para los requiebros de los jóvenes durante las fiestas de los barrios populares. Así lo expresa Vázquez Montalbán en el poema «Ciegos movimientos subjetivos hacia el recuerdo de una noche de San Juan, espacial la sexual alegría popular» de *A la sombra de las muchachas sin flor*: el poeta se detiene en explicar cómo descubren y cómo desarrollan su sentimentalidad erótica los vecinos del barrio obrero desde el punto de vista de un espectador que poco a poco va aprendiendo las artes del flirteo al ver a los adultos y a los jóvenes amarse hasta llegar al destino deseado: la culminación del placer físico, «la humedad del triunfo o el desconcierto» (2000a: 234), mientras suena de fondo la canción *Pelo amor de amar*, de Ellen de Lima: «nos excitó su desaliñado goce / o coração do mundo canta en o meo coração / te había comprado un disco que nos pareció triste y excitante / porque estábamos tristes y excitados» (2000a: 234). Y, como se ha comentado al comienzo del párrafo, los jóvenes toman como ejemplo el rostro de Clark Gable y la musculatura del Marlon Brando de la adaptación cinematográfica de 1951 de *Un tranvía llamado deseo* (1947), de Tennessee Williams:

fugitivos cerebros de la cárcel lingüística de precarias relaciones de producción  
guardaban para ocasiones similares lo mejor de sí mismos  
lo más sabio de su coquetería educada en cines de barrio  
en la mueca embigotada de Clark Cable  
o en la inquieta columna vertebral de Marlon Brando  
(presentían que el sexo de Marlon  
era el brazo  
aquel brazo procaz cruzado con su hermano  
ante el flujo ocular  
de Blanche Dubois)  
cada clan en su isla bajo las guirnaldas (2000a: 233).

El cine también se adentra y adquiere un papel próximo a las ensoñaciones en las labores cotidianas del Raval anterior a la Guerra Civil, según los siguientes versos del poema «Nada quedó de abril...» de *Una educación sentimental*, donde las referencias subculturales recaen en la figura de la actriz norteamericana Jean

Harlow, así como a la película *La Reina Cristina de Suecia* (1933), protagonizada por John Gilbert y Greta Garbo (Rico 2001a: 82):

haciendo calados, dobladillos, festones es posible  
llegar hasta Suecia, John Gilbert y Greta Garbo  
se aman tiernamente, respetuosamente, imposiblemente

la tabla de encarar  
puede ser una vasta llanura de amores gauchos  
y la curva para el vientre una ensenada  
donde atraquen veleros olorosos en betel y especias  
con marinos dispuestos a la muerte

por Jean Harlow (Vázquez Montalbán, 2000a: 42).

En el poema «Conchita Piquer», tanto las mujeres como los hombres habitantes del Raval vencido aparecen identificados con los participios «ofendidos» y «humillados», y este caso llama la atención al tratarse de una referencia intertextual a la novela de Fiódor Dostoievski *Humillados y ofendidos* (1861). La misma identificación reciben los habitantes de la urbe descrita en *Praga*: «humilladas mujeres ofendidos hombres» (Vázquez Montalbán, 2000a: 278), una ciudad destruida y pisoteada por esos invasores con sus tanques, los cuales no solo aluden a los soviéticos que invadieron Praga en 1968 —y que perfectamente podrían ser también esos «partidarios del asesinato» que acostumbraban a reunirse en la madrileña Plaza de Oriente (2000a: 256) y a los que Vázquez Montalbán dedica el poema homónimo de *A la sombra de las muchachas sin flor*—, sino que son tratados como una «metáfora de la opresión» (Castellet, 2000: 30), y que «fusilaban archivos / borrachos de memoria bárbaros / hartos de carne humillada y ofendida» (Vázquez Montalbán, 2000a: 277-278), lo cual confirma que el paisaje urbano reivindicado en *Praga* es también el barrio y la ciudad oriundos del escritor, confirmando así sus palabras: «Praga es Praga, pero también Barcelona, o cualquier otra ciudad a la vez exterior e interior, capaz de generar una morbosa relación erótica entre el amo y el esclavo, entre memoria y deseo» (2000a: 302). Otros versos de *Praga* reafirman la imagen del Raval a lo largo del poemario: «no escogí nacer entre vosotros / en la ciudad de vuestros terrores / en su sur vencido y fugitivo / mediocres estelas de hambre y olvido / fui sombra chinesca sobre los paredones / donde me fusilaron tampones y recelos» (2000a: 281), pero de un Raval que no solo ha vivido la posguerra, sino que ha sufrido la desmemoria a partir del enraizamiento del capitalismo propiciado por el desarrollismo franquista y sus frutos, como les sucedía a los jóvenes obreros en el poema «Bíceps tríceps...» de *Una educación sentimental*, quienes dedicaban sus ratos libres al deporte, no con el fin franquista de «mejorar la



Pero posiblemente de todas estas referencias la que más se vincule con el bando de los vencidos sea la del mes de abril, tema, a su vez, principal del primer poema de *Una educación sentimental* y, por consiguiente, del ciclo *Memoria y deseo*: «Nada quedó de abril...». El cuarto mes del año posee dos funciones dentro de la composición: la alusión a Eliot y la clave temporal para la organización ideológica del poema. En el primer verso de *La tierra baldía*, como ya se ha referido, Eliot escribe: «April is the cruellest month» (2011: 194), connotación negativa que utiliza Vázquez Montalbán para describir perfectamente su visión de abril: es este un mes injusto, pues traiciona a todo aquel que le ha entregado algún tipo de esperanza. En el poema este mes evoca dos momentos concretos de la historia de España: el 14 de abril de 1931, fecha de la proclamación de la Segunda República —«Era distinto abril, entonces / había alegría» (Vázquez Montalbán, 2000a: 41)—, que Tyras interpreta al mismo tiempo como «una metáfora primaveral, según la cual después de los días malos viene el renacimiento» (2007: 114), y el 1 de abril de 1939, fecha de la victoria del ejército faccioso de Franco y, por lo tanto, del final de la Guerra Civil —«luego / volvieron otras tarde de abril, no aquéllas / muertas / muertas ya para siempre» (Vázquez Montalbán, 2000a: 43)—. El abril que iba a traer la esperanza al pueblo español desaparece por completo a causa de otro abril representante de todo lo contrario al anterior; por eso, como para Eliot, abril es un mes cruel también para Vázquez Montalbán. El hecho que el barcelonés haya elegido estas fechas, estos dos momentos puntuales como inicio de su poesía resulta bastante interesante, como señala Castellet (2000: 20); no deja de ser toda una declaración de intenciones. El juego con el mes de abril, para Marta Beatriz Ferrari, representa uno de los mejores ejemplos de la antonimia, que «se erige como el principio constructivo en su escritura, y la referencia se construye dialécticamente a partir de oposiciones binarias» (2016: 216), y la base de este proceso vuelve a partir de Eliot, pero esta vez del de *Cuatro cuartetos* [1943]: «La obsesivamente fuerte convicción de que en el presente está el futuro, en la plenitud la decadencia, en la vida la muerte, domina estas composiciones», vuelve a apuntar Ferrari (2016: 216).

El fracaso de abril, del abril esperanzador que trajo consigo la República también se descubre en el poema «Edipo: verano de 1945» de *A la sombra de las muchachas sin flor*: «ahogados tú yo él / comunicables naufragos / los geranios revientan en abril» (Vázquez Montalbán, 2000a: 269). Si «Nada quedó de abril...» y «Definitivamente nada quedó de abril...» son los dos grandes poemas que Vázquez

---

de la copla en torno a la cual se construye *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega: «la gala de Sinarcas / la flor del canelo» (Vázquez Montalbán, 2000a: 203).

Montalbán dedica a su madre, como se comentará más adelante, esta composición en concreto está escrita e inspirada en la figura paterna; los tres pronombres en los versos citados anteriormente son una clara alusión a la estampa familiar del escritor. Sus padres, Evaristo Vázquez Tourón y Rosa Montalbán Pérez, son, junto con la tía abuela Daniela, las principales figuras en las que, a lo largo de toda su obra, se concretiza y simboliza a los habitantes del Raval pertenecientes al bando de los vencidos. Él, de origen gallego-cubano de la provincia de Lugo, que llegó a Barcelona como otros muchos emigrantes para la Exposición Universal de 1929, fue detenido en 1939 tras regresar a España desde Burdeos al enterarse que iba a ser padre (Tyras, 2003: 16; Saval, 2004: 21-22); era militante del PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña), como también lo sería años más tarde su hijo. Pasó en prisión cinco años, a pesar de haber sido condenado a veinte y de haber pedido el fiscal durante el juicio la pena de muerte<sup>19</sup>. En aquella sesión estuvo presente Rosa Montalbán con un recién nacido Vázquez Montalbán en sus brazos, a quien había dado a luz tan solo quince días antes. Se casó con el padre del escritor durante la guerra, por lo que, con la victoria de Franco, aquel matrimonio no fue reconocido como tal; tuvieron, por tanto, que casarse por la Iglesia, especialmente para que su hijo fuera reconocido, pues al joven Vázquez Montalbán lo inscribieron en el Registro Civil el 27 de julio de 1939 —él mismo reconoce que, si lo hubieran registrado el mismo día de su nacimiento hubiera constado como hijo natural (Blanco Chivite, 1992: 103)—. Antes de conocer a Evaristo, en los años republicanos Rosa mantuvo un noviazgo con un joven miliciano que falleció durante uno de los primeros combates de la contienda civil. Siempre fue ella una mujer de ideas anarquistas (Tyras, 2013: 13; Colmeiro, 2017a: 23-24; Saval, 2004: 25-27). Ecos de sus voces ocupan varias líneas del cuento *Bolero o Sobre la recuperación de los barrios históricos en las ciudades con vocación posmoderna* (1998), uno de los textos, junto con la novela *El pianista* (1985), en los que mejor se representa un Raval de posguerra caracterizado, sobre todo, por la presencia de lo subcultural, tal y como se muestra en el siguiente fragmento de *Bolero...*:

No hablaba conmigo, sino que se dirigía a mi padre, cansado ya de explicarles a las masas que la culpa de todo la tenía el haber perdido la guerra civil. [...] Tan deprimida estaba mi madre que escuchaba su discurso como si lo necesitara, aquellos discursos de hombre callado, de pronto convocado por la necesidad, imposible, de cumplir, de escribir algo parecido a *La tierra baldía* o *Poeta en Nueva York* sin más ayuda que una pequeña enciclopedia Billiken y los poemas de Rafael de León que recitaba Alejandro Ulloa desde los discos de piedra de Radio Barcelona o Radio Miramar (Vázquez Montalbán, 2011b: 207).

---

<sup>19</sup> Además de en «Edipo: verano de 1945», la figura del preso político durante el franquismo se puede encontrar, de una manera mucho más explícita, en el poema «Ulises» de *Una educación sentimental*.

«Edipo: verano de 1945», así pues, trata sobre el regreso de Evaristo Vázquez de la cárcel, en abril de 1945 (Aranda, 1997: 52), y el encuentro con él, a quien solo había conocido en el juicio siendo el escritor un bebé, le marcó sobremanera, según cuenta Josep Ramoneda: «una tarde [Vázquez Montalbán] bajó por la escalera de su casa a jugar y se encontró que subía por la escalera un señor con una maleta, canijo y más bien poco agraciado... Y él bajó, le cruzó y ya está. Y después, al final de la tarde cuando regresó a su casa, resultó que era su padre que regresaba de la cárcel» (Segú, 2012).

Aun así, a lo largo de toda su producción poética el significado positivo de abril, relacionado con la esperanza republicana, ha ido ganándole espacio al que se relaciona con la victoria de Franco, sobre todo cuando Vázquez Montalbán alude a Rosa Montalbán, mujer «de tendencias anarquistas y mucho más activa y crítica. Gracias a ella recuperamos en casa la memoria de los vencidos, y también a través de las otras familias del barrio, del ambiente general» (Tyras, 2003: 17). Ya en «Nada quedó de abril...» se incluye la voz de una joven costurera que, a pesar de que haya críticos, como Kay Pritchett, que no vean la identificación tan obvia (2007: 121), resulta ser la madre del poeta<sup>20</sup> (Ferrari, 2001: 122), costurera de profesión y que trabajaba bien en talleres de confección, bien en casa (Tyras, 2003: 15) —la mayor parte de las madres de los personajes de ficción de Vázquez Montalbán son un reflejo de Rosa Montalbán: todas son costureras y todas trabajan con una Singer—:

por el ensanche

cuando íbamos a entregar los largos  
calzoncillos de felpa a Inogar Hermanos

Confecciones

grises atardeceres de máquina Sigma,  
Wertheim, Singer

Singer, me inclino por la Singer

cansa

menos los riñones (Vázquez Montalbán, 2000a: 41-42).

«Definitivamente nada quedó de abril...», el último poema del libro *Pero el viajero que huye*, retoma, ya desde el título, la esperanza republicana frustrada de «Nada quedó de abril...», y sirve además como pieza concluyente de *Memoria y deseo*, identificando de tal modo al ciclo como «un ultimado viaje poético que se

<sup>20</sup> Para Rico, los versos del poema «sobre la hamaca la luna de Benicasim / era la misma que la de Mazarrón» (Vázquez Montalbán, 2000a: 42) aluden también a Rosa Montalbán: por un lado, al mestizaje fruto de la inmigración de Barcelona de principios del siglo XX —la luna de Benicasim— y, por otro, a sus orígenes murcianos —la luna de Mazarrón— (Rico, 2001a: 82).

muerde la cola, como un ouroboros eliotiano que encadena el fin con el principio», en palabras del propio autor (2000a: 303). Asimismo, Vázquez Montalbán define *Memoria y deseo* como el «ciclo cerrado de la investigación de mi memoria iniciada con la reconstrucción de la fallida juventud de mi madre y terminado con la elegía de su muerte» (2000a: 303). En «Definitivamente nada quedó de abril...», Rosa Montalbán reaparece en el texto nombrada como «Rosa de Abril», nombre que hace alusión, al mismo tiempo que a su propio nombre, al *Virolai* dedicado a la Virgen de Montserrat —«Rosa d’Abril, Morena de la serra, / de Montserrat Estel, / il-lumineu la catalana terra...»—, a la denominación de Rosa de Fuego que hacían los anarquistas a la Barcelona del s. XIX (Vázquez Montalbán, 2012: 33) y, posiblemente, a «la rosa del mes de abril» de *La niña de puerta oscura*, copla interpretada por Conchita Piquer; asimismo, en un momento puntual del poema le antecede el adjetivo «roja» que hace claramente referencia a su ideología. Al margen de todo esto, el genitivo que le atribuye Vázquez Montalbán a su madre incluye el significado positivo del mes de abril, es decir, la esperanza de que se pueda lograr un futuro mejor, de que el deseo por el cambio social y por la restauración memorística, de una vez por todas, se materialice. Es más: en el poemario anterior a este, *Praga*, el símbolo de abril supone, según Rico, una «metáfora de la primavera de Praga» (2001b: 278) en la que muchos intelectuales de izquierdas como el propio Vázquez Montalbán depositaron una ilusiones que, meses más tarde, quedarían frustradas, y así se lo reprocha el propio sujeto poético a sí mismo: «fue en abril y te caíste en la fuente más hermosa de Praga» (Vázquez Montalbán, 2000a: 293). Pero sucede que con la muerte de Rosa — es asimismo representativo que la madre del poeta falleciera el 23 de abril de 1987— también se muere cualquier tipo de deseo de una manera, siguiendo el título del poema, completamente definitiva; se pierden, en palabras de Tyras, «los sueños emancipadores de la juventud» y se derrotan «los ideales modernos de los antepasados» (2015: 29). Y así lo representa Vázquez Montalbán en el poema ampliando los versos iniciales de *La tierra baldía*:

Definitivamente nada quedó de abril  
 pobre Rosa de Abril el mes más cruel  
 dibujada de muerte —hipótesis de la muerte—  
 entre mis manos tu rostro frío confirmaba  
 el silencio al que llevas mi memoria  
 memoria de mi infancia y tu posguerra  
 tu juventud agredida por los perros de la Historia  
 mi juventud agresora de tu instinto de vida  
 roja Rosa  
 de Abril el mes más cruel engendra

deseos sobre la tierra muerta mezcla  
 memoria y deseo mientras destruye abriles  
 que fueran promesa de eternidad (Vázquez Montalbán, 2000a: 358).

Además, con la muerte de su madre desaparece por completo la memoria de ella, que no es otra que la memoria social e histórica del propio Vázquez Montalbán. Pero en su libro de versos póstumo, *Rosebud*, donde retoma el viaje literario por recuperar la memoria —recuérdese el poemario *Ciudad*: una vez destruido el espacio de la infancia, la ciudad de la memoria solo puede aspirar a ser una parcela mental—, el Raval, la imagen de la madre y, por consiguiente, del abril republicano reaparecen en su poesía como elementos configurativos de ese «rosebud» que da título al libro, y que Vázquez Montalbán toma de la película de Orson Welles *Ciudadano Kane* [1941]; así lo explica el escritor:

es un instante, uno solo, o un objeto, una situación. Única, pero suficiente, como si dijéramos: «Este instante del recuerdo basta para compendiar en él absolutamente todas las claves de la vida».

[...] Mi «Rosebud» se me aparece constantemente desde hace varios años. Es una mañana en Barcelona, en los años cuarenta, una mañana muy bonita y soleada, en un mundo en el que no había coches en las calles y mucha gente estaba fuera, había muchos peatones, carretas de basureros, estiércol de caballo en las calles. Delante de mi casa, en la calle de la Botella, había una panadería. El pan era un alimento muy importante durante la posguerra, estaba racionado. Y el pan caliente... El pan normal era un pan bastante malo que la gente llamaba «pan negro» porque era una mezcla de harinas, y quedará como el pan del racionamiento, pero aquel pan caliente... Recuerdo a mi madre atravesando la calle con una barra de pan y un cucurucho de papel lleno de aceitunas negras de Aragón, partió un pedazo de pan caliente y me lo dio con la bolsita de aceitunas negras. Cada vez que he intentado hallar un momento de plenitud, se me aparece ese instante, ese instante de plenitud... Y en él funcionan todos los mecanismos, el de la madre nutricia, el del ambiente tranquilo. Hay algo muy placentero en esa situación (Tyras, 2003: 84).

Y es en ese preciso instante, en el cual la memoria se reestablece y es posible el deseo, donde el barcelonés sitúa su patria, como bien expone en el poema «Madre madre vestida madre...» del libro:

ojos cerrados  
 llenos de muerte ajena oscura fosa  
 común la del tiempo donde enterramos  
 antes de morir en la esperanza  
 de que alguien nos convoque  
 entre los torpes trabajos y sus días  
 y si lo hacen que sea en el abril  
 salado el sol saladas aceitunas  
 negras negro el pan y el correlato  
 pero era tu pequeña mano mutilada  
 en batallas de agujas sin dedales  
 mi patria (Vázquez Montalbán, 2008: 451).

Por lo tanto, aquel espacio donde se congregan origen e identidad (la patria de Vázquez Montalbán) es precisamente aquel Raval vencido de posguerra, desaparecido a finales del siglo xx a causa, sobre todo, de la transformación que sufrió Barcelona debido a la celebración de los Juegos Olímpicos de 1992, y debido a la imposición del olvido de aquellas décadas que se ha impuesto paulatinamente en la sociedad española contemporánea. Uno de los pilares que sostiene la poesía montalbaniana gira en torno a la idea de la recuperación y, sobre todo, de la reivindicación de la memoria colectiva e histórica de los predecesores del autor, pues de ella parte y se construye indudablemente su propia memoria personal, y a partir de ello se comprende y justifica la presencia de elementos subculturales en su poesía, sobre todo en lo referente a los habitantes derrotados y vencidos de su Raval natal: el mestizaje identitario y, muy especialmente, cultural del autor procede en gran medida de la formación cultural, así como de la sentimental, de los miembros de su genealogía personal, proveniente en gran medida de los *mass media*. La inclusión de estos elementos a partir de la intertextualidad en aquellos poemas cuyo tema gira en torno al Raval de posguerra posee una intención, en primer lugar, puramente reivindicativa «frente al demonio del olvido» (Vázquez Montalbán, 2001: 164) y, en segundo lugar, como modo de representación de una realidad muy concreta cuya única vía de escape eran, precisamente, las formas subculturales. Aunque también, como se ha demostrado, los elementos procedentes de la alta cultura, sobre todo de la literatura, también son empleados por Vázquez Montalbán para identificar los deseos y la identidad de la clase obrera en la que nació y se crio; de nuevo, la convivencia de estos elementos culturales de diversa procedencia sirve como plasmación y representación de su mestizaje cultural en el texto literario. Una pulsión de la recuperación y restauración de la memoria de sus antepasados, en definitiva, recorre la poesía montalbaniana desde su primer poemario hasta sus composiciones póstumas, y quizá sea ella, así como el resto de las parcelas de su obra literaria, la casa de los muertos que solo Vázquez Montalbán recuerda. Muertos olvidados por una historia escrita por los triunfadores, los vencedores de la Guerra Civil, y cuya muerte todavía aguarda la restauración de la memoria de su experiencia vital, política y social. En este sentido, los versos finales del poema «Las masas corales» son absolutamente pertinentes:

amaron como nosotros bastante mal  
pero con más esfuerzo, hicieron el amor  
algunos, otros ya no tuvieron tiempo  
podrida la hombría flácida de su muerte  
porque murieron

muchos no lejos de las vías de los trenes  
junto a fuentes que constan en las guías  
de España, para turistas de domingo

donde las flores seguramente enrojecen  
de sangre antigua oculta como ríos  
subterráneos que ya nadie distingue (2000a: 79-80).

## BIBLIOGRAFÍA

Aranda, Q. (1997). *El país de la infancia. Pepe Carvalho, una noticia biográfica I. Carvalho 25 años: El aniversario de un gran detective*, vol. I. Barcelona: Planeta.

\_\_\_\_ (2018). Notas a Manuel Vázquez Montalbán, *Barcelonas*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Blanco Chivite, M. (1992). *Manuel Vázquez Montalbán*. Madrid: Grupo Libro 88, ¿Yo soy así?

Carandell, J. M. (1974). *Guía secreta de Barcelona*. (4.<sup>a</sup> ed.). Madrid: Al-Borak.

Castellet, J. M. (2000). «Introducción de 1986 a “Memoria y deseo”». En Manuel Vázquez Montalbán, *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1990)* (pp. 15-36). Barcelona: Mondadori, Biblioteca Vázquez Montalbán.

\_\_\_\_ (2010). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península.

Colmeiro, J. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*. Rubí: Anthropos, Memoria Rota.

\_\_\_\_ (2013). *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.

\_\_\_\_ (2017). «Introducción» a Manuel Vázquez Montalbán, *El pianista* (pp. 9-86). (Ed. de José Colmeiro). Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.

Eco, U. (2016). *Apocalípticos e integrados*. (Trad. de Andrés Boglar). Barcelona: DeBolsillo, Filosofía / Ensayo.

Eliot, T. S. (2011). *La tierra baldía* (4.<sup>a</sup> ed.) (Ed. de Viorica Patea). Madrid: Cátedra, Letras Universales.

Espriu, S. (1983). *Antología lírica* (3.<sup>a</sup> ed.) (Ed. de José Batlló). Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.

Ferrari, M. B. (2001). «La escritura poética de Manuel Vázquez Montalbán». *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 26, 121-130.

\_\_\_\_ (2016). «Un novísimo atípico: la singularidad poética de Manuel Vázquez Montalbán». *Prosemas: Revista de Estudios Poéticos*, 2, 205-227.

García García, S. (2016). «Las canciones de Conchita Piquer y otras alusiones subculturales en la primera poesía de Manuel Vázquez Montalbán». *Cuadernos de Aleph*, 8, 56-71.

\_\_\_\_ (2017). «Cuestión de tatuajes: la influencia de la copla en el primer caso de Pepe Carvalho». *Beoiberística: Revista de Estudios Ibéricos, Latinoamericanos y Comparativos*, 1, 1, 117-132.

Mainer, J. C. (1989). «La poesía de M. Vázquez Montalbán: de la memoria y del deseo». En Javier Delgado (Coord.), *Poesía en el campus. Cursos 1987-88 y 1988-89* (pp. 121-121). Zaragoza: Fundación Ibercaja.

Martín Gaité, C. (2015). *Usos amorosos de la postguerra española* (17.<sup>a</sup> ed.). Barcelona: Anagrama, Compactos.

\_\_\_\_ (2016). *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. En Carmen Martín Gaité, *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios* (pp. 531-631) (Ed. de José Teruel). Barcelona / Madrid: Círculo de Lectores / Espasa Calpe.

Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra, Crítica y Estudios Literarios.

Otero-Blanco, Á. (2009). «Poesía novísima y social en Manuel Vázquez Montalbán». En Enric Bou y Elide Pittarello (Eds.), *(En)claves de la Transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo* (pp. 57-77). Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, La Casa de la Riqueza.

Partzsch, H. (2008). «“Y una radio emitiendo canciones de posguerra”: La voz de Concha Piquer en los poemas de *Tatuaje* de Verónica Aranda (2005)». *Iberoromania: Revista dedicada a las Lenguas y Literaturas Iberorrománicas de Europa y América*, 67, 43-60.

Prieto de Paula, Á. L. (1996). *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión.

Pritchett, K. (2007). «Abriles, ahogados y otros recursos poéticos residuales en *Pero el viajero que huye*». En José Colmeiro (Coord.), *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria* (pp. 117–127). Woodbrige: Tamesis Books.

Rico, M. (1997). «Entrevista a Manuel Vázquez Montalbán». *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 605, 21-24.

\_\_\_\_ (2001a). Notas a Manuel Vázquez Montalbán, *Una educación sentimental / Praga*. (Ed. de Manuel Rico). Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.

\_\_\_\_ (2001b). *Memoria, deseo y compasión. Una aproximación a la poesía de Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona: Mondadori.

Rodríguez, J. C. (2014). «La esfinge y la pirámide (Manuel Vázquez Montalbán o la literatura mestiza)». *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 811-812, 3-7.

Romea Castro, C. (2010). «El Barrio Chino de Manuel Vázquez Montalbán». En José Manuel López de Abiada, Augusta López Bernasocchi y Michèle Oehrli (Eds.), *Manuel Vázquez Montalbán desde la memoria. Ensayos sobre su obra* (pp. 475–495). Madrid: Verbum, Verbum Ensayo.

Ruiz, J. (2008). *Libro de buen amor*. (8.<sup>a</sup> ed.). (Ed. de Alberto Blecua). Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.

Salaün, S. (2007). «Defensa e ilustración de la canción popular según Vázquez Montalbán». En José Colmeiro (Coord.), *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria* (pp. 35–51). Woodbrige: Tamesis Books.

Salgado, F. (2016). Notas a Manuel Vázquez Montalbán, *Obra periodística. Volumen I: La construcción del columnista (1960-1973)* (Ed. de Francesc Salgado). Barcelona: Debate.

Saval, J. V. (2004). *Manuel Vázquez Montalbán. El triunfo de un luchador incansable*. Madrid: Síntesis.

\_\_\_\_ (2009). «Barcelona's Raval: Manuel Vázquez Montalbán's "inner" city». En Candela Gala y Anne E. Hardcastle (Eds.), «Entre pureza y revolución»: *Essays in Honor of Juan Cano Ballesta* (pp. 159–167). Newark: Juan de la Cuesta, Hispanic Monography.

Segú, J. (2012). *Caleidoscopio Montalbán*. España: Batabat Produccions.

Sieburth, S. (2016) *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la*

*represión franquista*. (Trad. de Manuel Talens). Madrid: Cátedra, Historia / Serie Menor.

Tyras, G. (2003). *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*. Granada: Zoela.

\_\_\_\_ (2007). «Entre memoria y deseo: la poética de la huida en la obra de Manuel Vázquez Montalbán». En José Colmeiro (Coord.), *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria* (pp. 105–116). Woodbrige: Tamesis Books.

\_\_\_\_ (2013). «Esa arqueología de la subnormalidad...». Introducción a Manuel Vázquez Montalbán, *Obra narrativa I. Escritos subnormales (1969-1987)* (pp. 9–51) (Ed. de Georges Tyras). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Opera Mundi.

\_\_\_\_ (2015). «El estrangulador poeta». *MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, 2, 19-32.

Vázquez Montalbán, M.(1974). *La penetración americana en España*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, Divulgación universitaria / Historia.

\_\_\_\_ (1977). *Diccionario del franquismo*. Barcelona: Dopesa, Libros Mosquito.

\_\_\_\_ (1984). «¿Dónde están los rapsodas de antaño?». Prólogo a Manuel Vázquez Montalbán, *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* (pp. 7–10). Barcelona: Laia, Laia Literatura.

\_\_\_\_ (1992). *Barcelonas*. Barcelona: Editorial Empúries / Caja Madrid.

\_\_\_\_ (1996). *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos* (3.ª ed.). Madrid: Alfaguara, Extra Alfaguara.

\_\_\_\_ (1997). *Ciudad*. Madrid: Visor, Colección Visor de Poesía.

\_\_\_\_ (2000a). *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1990)*. (Intro. de J. M. Castellet). Barcelona: Mondadori, Biblioteca Vázquez Montalbán.

\_\_\_\_ (2000b). *Cancionero general del franquismo. 1939-1975* (2.ª ed.). Barcelona: Crítica.

\_\_\_\_ (2001). *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Mondadori, Biblioteca Vázquez Montalbán.

\_\_\_\_ (2003). *Crónica sentimental de España* (2.ª ed.). Barcelona: Debolsillo, Ensayo / Crónica.

\_\_\_\_ (2008). *Poesía completa. Memoria y deseo (1963-2003)*. (Ed. de Manuel Rico). Barcelona: Península.

\_\_\_\_ (2009). *El escriba sentado*. Madrid: Diario Público, Colección Vázquez Montalbán.

\_\_\_\_ (2011a). *Cuentos negros*. (Ed. de Georges Tyras). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

\_\_\_\_ (2011b). *Cuentos blancos*. (Ed. de Georges Tyras). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

\_\_\_\_ (2012). *Obra periodística. Volumen III: Las batallas perdidas (1987-2003)*. (Ed. de Francesc Salgado). Barcelona: Debate.

\_\_\_\_ (2013). *Antes de que el milenio nos separe*. En Manuel Vázquez Montalbán, *Carvalho. Rarezas. Vol. 8* (pp. 431-461). Barcelona: Planeta.

\_\_\_\_ (2016). *Obra periodística. Volumen I: La construcción del columnista (1960-1973)*. (Ed. de Francesc Salgado). Barcelona: Debate.

Vernon, K. M. (2007). «Memoria histórica y cultura popular: Vázquez Montalbán y la resistencia española». En José Colmeiro (Coord.), *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria* (pp. 21-33). Woodbrige: Tamesis Books.

Vicent, M. (2016). *Los últimos mohicanos*. Barcelona: Alfaguara.



## L'INCONSCIENT PATRIARCAL D'ALEJO CARPENTIER DANS *LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA* / THE PATRIARCAL UNCONSCIOUS OF ALEJO CARPENTIER IN *LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA*

**ADRIEN VANDERHEYDEN**  
Chercheur indépendant

Recibido: 10/01/2019

**Résumé:** Comment expliquer que dans *La consagración de la primavera*, Carpentier, auteur progressiste et même révolutionnaire, puisse reproduire si nettement une logique patriarcale ? Guidée entre autres par Beauvoir et Bourdieu, l'analyse du texte montre en effet qu'y opère l'idéologie patriarcale dans la distribution des rôles et caractéristiques des différents personnages. Schématiquement, au niveau sentimental, l'homme est séducteur et infidèle, la femme séduisante et fidèle. En politique, l'homme rationalise, enseigne et lutte, la femme sentimentalise, apprend et fuit. Dans le monde de l'art, l'homme réfléchit et construit, la femme ressent et se divertit. Pour expliquer la présence de cette logique patriarcale dans une plume pourtant si engagée en faveur du progrès social, notre hypothèse consiste à penser que ce n'est pas l'auteur qui s'exprime sur cet aspect, mais bien son inconscient idéologique, tel que l'a défini Juan Carlos Rodríguez, c'est-à-dire les idées communes à une société.

**Mots-clés:** engagement, femme, inconscient idéologique, patriarcat, révolution.

Aceptado: 30/05/2019

**Abstract:** How can we explain that Carpentier, a progressive and even revolutionary author, so clearly reproduces a patriarchal logic in *La consagración de la primavera*? Guided among others by Beauvoir and Bourdieu, the study of the text indeed shows that it is shot through by the patriarchal ideology in the distribution of the roles and the characteristics of the various characters. Schematically, at an emotional level, the male character is seductive and unfaithful, and the female character attractive and faithful. In politics, the male reasons, teaches and fights, and the female sentimentalizes, learns and flees. In art, the male thinks and builds, the female feels and enjoys herself. To explain the presence of this patriarchal logic in a pen otherwise so committed to social progress, my hypothesis is that it is not the author who expresses himself on this aspect, but his ideological unconscious, as defined by Juan Carlos Rodríguez, meaning the common ideas of a society.

**Key words:** engagement, woman, ideological unconscious, patriarchy, revolution.

## 1. Un auteur progressiste, une logique patriarcale

*La consagración de la primavera* est l'une des œuvres fondamentales d'Alejo Carpentier. «[S]e expresarán mis ideas marxistas [...] de una manera que no deje lugar a dudas» (Cité par Epple, 1981: 71), annonçait l'intellectuel cubain (1904-1980) en évoquant ce roman qu'il concevait comme un testament. Deux protagonistes d'origines aisées, l'un féminin, la Russe Vera, l'autre masculin, le Cubain Enrique, y constituent les porte-paroles de l'auteur qui leur fait vivre trois événements historiques majeurs du XX<sup>e</sup> siècle: la révolution d'Octobre, la défense de la République lors de la guerre d'Espagne et la révolution cubaine. Son ambition est de montrer l'avènement d'un monde nouveau socialement plus juste que l'ancien. Ce texte, qui s'apparente ainsi au genre du roman à thèse (Soto, 1989: 148), est en fait dû à un romancier résolument progressiste, voire, davantage même, révolutionnaire.

Cependant, dans ce texte où Carpentier projette une société nouvelle, une contradiction peut aujourd'hui attirer l'attention avec les places à y accorder aux femmes, ce qui questionne également celles des hommes. Pogolotti note dès 1979 que «Vera [es] más intuitiva, como mujer, como artista [, mientras que] Enrique, arquitecto cubano, [es] más intelectual», mais, pour elle, «no se contraponen, se complementan» (Pogolotti, 1979: 142). Ileana Rodríguez, en 1983, conclut différemment, avançant, elle, que Vera «es más bien la mujer que se ciñe al ideal de la esposa que quiere el hombre: inteligente, sensitiva, creativa, pero todavía subordinada» (Rodríguez, 1983: 106-107). Becerra Mayor enfin, en 2015, ajoute au débat que les caractéristiques des deux protagonistes sont d'abord celles de Carpentier qui se « dédouble » en eux, mais qu'au cours du procédé celui-ci:

deja para Vera –manifestándose, acaso, su inconsciente patriarcal– todo aquello que fuera relativo al miedo y al espanto ante la guerra, mientras que al personaje masculino le reserva las reflexiones hondas sobre lo que supone una guerra [...] así que] mientras el hombre intelectualiza los acontecimientos, la mujer sentimentaliza lo ocurrido (Becerra Mayor, 2015 : 65).

C'est cette hypothèse de l'inconscient patriarcal proposée par Becerra Mayor que cet article vise à démontrer afin d'expliquer pourquoi un auteur révolutionnaire tel que Carpentier semble reproduire la logique patriarcale dans *La consagración*, Vera y apparaissant en effet exclue, voire donnant l'air de s'exclure elle-même, de toute action d'importance dans le récit, au contraire d'Enrique qui ne cesse de vouloir s'engager.

## 2. L'inconscient idéologique patriarcal

La première notion à avoir à l'esprit à la lecture de *La consagración* est celle de l'«engagement». Non content d'être créateur du genre du «*real maravilloso*» et précurseur du mouvement du «*boom*», l'intellectuel ambitionne d'étendre son influence au-delà du monde littéraire car, comme il l'écrit dans «Papel social del novelista»: «Ocuparse de ese mundo [...] es la tarea del novelista actual [...] porque e]l gran trabajo del hombre sobre esta tierra consiste en querer mejorar lo que es» (Carpentier, 2003: 316). Sa définition de la littérature engagée part du même point que celle de Sartre, l'un comme l'autre «postul[ant] que l'écrivain participe pleinement au monde social et doit par conséquent intervenir, par ses œuvres, dans les débats de son temps» (Denis, 2010: 228). Toutefois, l'engagement carpentérien diffère nettement en pratique de celui de l'existentialiste français. Carpentier, qui sait se faire si critique sur certains sujets, décide en effet de s'impliquer définitivement dans le mouvement révolutionnaire cubain dès son apparition, raison pour laquelle il ne le remettra jamais en question. Lui-même résume d'ailleurs cette opposition de conceptions: pour Sartre, «el intelectual [comprometido] es un hombre que dice "no"», jouant une fonction d'éternel contestataire du système en place, tandis que, pour lui, «[h]ay realidades, hechos, ante los cuales hay que decir "sí"» (Carpentier, 2003: 313-314).

Si *La consagración* est un roman, Carpentier entend coller son récit à la réalité socio-historique de la période qu'il couvre. Le recours à des personnages représentant chacun un groupe de personnes prises dans l'Histoire constitue l'un de moyens auquel il recourt pour y parvenir (Rodríguez De Armas, 1986: 249-250). Du fait qu'il écrit dans la veine réaliste ne résulte pas pour autant une tension qui l'empêche de montrer ses thèses divergentes du modèle social en place. C'est précisément cette palette de personnages auxquels il donne vie dans son roman qui l'y aide (Pérez Blanco, 1980: 280-281). Plusieurs d'entre eux finissent par trouver une voie pour s'engager afin d'améliorer la société cubaine au sein du processus révolutionnaire, offrant dans leur diversité de nombreux exemples qui doivent permettre à chaque lecteur de s'identifier, comme l'a expliqué Suleiman au sujet de ce qu'elle a appelé la polyphonie dans le roman à thèse (Rubin Suleiman: 1983). Ce processus d'identification des lecteurs aux protagonistes du roman recherché par Carpentier n'est pas gratuit, il a au contraire pour objectif final de «*removerlos*», tel qu'il l'écrit lui-même (Carpentier 2003: 316), c'est-à-dire littéralement de les «remuer» afin qu'ils s'engagent à leur tour dans la mesure de

leurs moyens à améliorer la société dans laquelle ils vivent. Carpentier se sentait investi d'une grande responsabilité en écrivant, réfléchissant dès lors longuement ses romans, avec pour record les quatorze années de travail nécessaire à *La consagración* (Becerra Mayor, 2015: 13).

Face à pareille conscience affichée en faveur des luttes sociales de son temps, difficile d'admettre que Carpentier ait délibérément maintenu ses personnages féminins de *La consagración* dans des rôles secondaires. C'est là qu'entre en jeu l'hypothèse de l'inconscient idéologique patriarcal que propose cet article. En effet, bien que l'auteur engagé se livre à un exercice politique actif et conscient, il n'en demeure pas moins toujours une part d'inconscient qui s'exprime simultanément, c'est-à-dire ce qu'il met dans son œuvre sans s'en rendre compte, ce qui explique qu'il existe un écart entre le projet initialement pensé par l'auteur et le résultat finalement obtenu, comme l'ont mis en évidence Balibar et Macherey (Balibar et Macherey, 1974: 37-39). Le concept d'«inconscient idéologique» est défini par Althusser, penseur structuraliste qui renverse la notion marxiste d'idéologie comme «fausse conscience», c'est-à-dire résultat d'une propagande active imposée par système en place pour se légitimer, pour expliquer que l'idéologie émerge au contraire directement des relations matérielles de production qui sous-tendent le système pour s'étendre de manière invisible à tous les domaines de l'existence humaine. Il conclut alors que «[l]'idéologie concerne le rapport vécu des hommes à leur monde» (Souligné par Althusser, 1996 [1965]: 240).

Le système détermine d'abord les comportements des individus qui renforcent ensuite eux-mêmes le système en adoptant ces comportements et ainsi de suite. Ce phénomène convertit par conséquent le système en nature pour ceux qui s'y inscrivent, l'idéologie étant, comme l'explique Juan Carlos Rodríguez aussi omniprésente que «el aire que respiramos» (Rodríguez, 2002: 37), raison pour laquelle elle est perpétuée de manière inconsciente dans chacune des actions effectuées. Le domaine de la littérature n'en réchappe donc pas (Becerra Mayor, 2013: 24-28) et, grâce au concept de l'inconscient idéologique, il est possible de dire que ce n'est pas l'auteur qui parle seul dans son texte, en ayant un contrôle absolu de ce qu'il écrit, mais que l'idéologie s'exprime également à travers sa voix, puisqu'il y a «una distinción tajante entre el proyecto del autor y su resultado, lo que evidencia que el autor lejos de ser “*causa y origen* de la obra, no es más que un *efecto* estructural de las relaciones que gobiernan su mundo”» (Souligné par Sánchez Trigueros, 1996: p. 134 ; cité par Becerra Mayor, 2006: 35).

Réunir les concepts d'«engagement» et d'«inconscient idéologique» ne constitue alors pas une contradiction, mais bien l'unique solution pour expliquer

la limite d'action de l'individu au sein de la structure qui l'entoure. Cette structure à laquelle Carpentier ne semble pas parvenir à échapper dans *La consagración* est communément qualifiée de «patriarcale», adjectif renvoyant au «pouvoir des hommes dans la famille et dans toute la société» au détriment des femmes qui y sont dominées (Van Enis, 2010: 21-22). Il convient toutefois d'insister que cette contradiction n'est absolument pas une particularité de l'auteur étudié ici, puisqu'au contraire il semble s'agir d'une norme traversant bonne partie de l'imaginaire révolutionnaire dans la culture du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, en ce compris celui qui se développe à Cuba dans les années soixante, où les mouvements féministes ont même pu aller jusqu'à parler du «machisme-léninisme» de nombreux projets révolutionnaires. Cet inconscient idéologique, par définition largement partagé et que l'on retrouve donc chez bon nombre d'auteurs masculins contemporains de Carpentier, constitue ainsi le terreau dont s'est nourri le texte de *La consagración* qui n'est alors ni le premier ni le dernier à reproduire la tradition révolutionnaire patriarcale de la société dans laquelle il s'inscrit.

Beauvoir, qui dans *Le deuxième sexe*<sup>2</sup> explique entre autres que «le paternalisme qui réclame la femme au foyer la définit comme sentiment, intériorité, innocence» (Beauvoir, 1949: 385), et Bourdieu, qui dans *La domination masculine* met en évidence «la violence symbolique, violence douce, insensible, invisible pour ces victimes mêmes» que subissent les femmes au sein du système patriarcal (Bourdieu, 2002: 144), constituent deux des références théoriques complémentaires qui seront principalement utilisées dans les analyses proposées ci-dessous. Leurs apports dans la mise en évidence d'idéologèmes (unités minimales idéologiques) sexistes y sont référencés à chaque fois qu'il y a lieu afin de montrer comment opère l'idéologie patriarcale dans la distribution des rôles des hommes et des femmes pour les différents champs que sont la vie amoureuse, la vie politique et la vie artistique, tous les trois essentiels dans le roman de Carpentier.

<sup>1</sup> Les personnages masculins auxquels l'Argentin Julio Cortázar (1914-1984) faisait incarner l'Homme nouveau, «*el Hombre Nuevo*» de Che Guevara, qui adoptent des comportements machistes, comme dans *Rayuela* (1963), en constituent un bon exemple.

<sup>2</sup> Carpentier ne semble pas avoir lu cet ouvrage, publié en 1949 par Beauvoir, qui constitue l'essai féministe majeur de son époque, à en juger du moins par son absence de sa riche bibliothèque que conserve aujourd'hui la Fundación Alejo Carpentier à La Havane. Pourtant, appartenant exactement à la même génération, ces deux intellectuels partageaient non seulement certaines affinités idéologiques, mais entretenaient surtout des liens d'amitié. Cela dit, d'autres textes de Beauvoir s'y trouvent, d'après le relevé que le vice-président de la fondation, Rafael Rodríguez Beltrán, nous a aimablement communiqué: *Les mandarins* (prix Goncourt qui a marqué Carpentier au vu des deux chroniques dans sa rubrique journalistique *Letra y solfa* où il en parle) et *Tout compte fait* (récit autobiographique marqué en deux pages où est précisément mentionné Carpentier). Carpentier aurait donc manqué le grand texte susceptible de le conscientiser quant à la question de l'égalité des genres.

### 3. La vie amoureuse

Dès le départ, Carpentier mêle l'amour à la politique (Rodríguez, 1983: 106). Cependant, les relations sentimentales qu'il dépeint du couple modèle formé par Vera et Enrique portent déjà en elles-mêmes de fortes charges idéologiques, s'exprimant celles-ci à son insu, selon l'hypothèse émise dans cet article. Voici le déroulement des grandes étapes de leur histoire commune.

Tout d'abord, Vera et Enrique vivent des éducations amoureuses très différentes. L'homme du futur couple connaît durant sa jeunesse plusieurs petites histoires sentimentales en divers endroits du globe. Il se rend compte qu'elles n'impliquaient pas un véritable sentiment amoureux, mais il y repense sans amertume, comme le dénote le ton sur lequel il en parle. Il les considère comme des expériences de vie et personne ne l'en blâme dans le roman (371)<sup>3</sup>. Enrique, le représentant masculin, est autorisé à vivre des liaisons essentiellement charnelles lorsqu'il est jeune, incarnant une versatilité masculine valorisée. Pour sa part, Vera ne connaît aucune amourette durant sa jeunesse. Lorsqu'elle quitte le giron familial à l'adolescence, c'est pour rejoindre diverses écoles puis troupes de danse au sein desquelles les jeunes filles doivent respecter «la dura frase de Théophile Gautier : *Fría como una bailarina*» (c'est Carpentier qui souligne: 424). C'est ainsi que la jeune Vera demeure pure, se consacrant uniquement à la danse, comme il convient là aussi semble-t-il dans la logique patriarcale qui transparait dans le roman.

Finalement, Vera connaît une histoire, d'emblée sérieuse, avec Jean-Claude, hispaniste français qui s'engagera du côté républicain lors de la guerre d'Espagne, au sein des Brigades internationales. Enrique n'hésite néanmoins pas à tenter de la séduire à ce moment-là. Leur première rencontre a justement lieu au beau milieu d'une attaque aérienne nationaliste durant la guerre civile espagnole. Vera, venue voir son compagnon blessé, se révèle terrorisée par les avions. Enrique l'assoit alors fermement à ses côtés pour la calmer et lui expliquer qu'elle ne risque rien (293). Le premier échange entre Vera et Enrique montre un homme rassurer une femme, ce qui est prototypique de l'idéologie patriarcale pour laquelle les hommes sont courageux, tandis que les femmes sont peureuses, étant même apparentées aux enfants à cet égard (Beauvoir, 1949: 316-320).

---

<sup>3</sup> Ce type de référence allégée renvoie directement à la page où se retrouve le passage de l'œuvre primaire cité, voire seulement évoqué, puisque tous n'ont malheureusement pas pu être reproduits faute de place. C'est à la fois l'édition critique la plus récente et la plus documentée qui a été choisie: Carpentier, 2015.

Au sujet précisément de sa présence en zone républicaine, son enrôlement dans les Brigades Internationales constitue le premier grand engagement politique d'Enrique. Étonnamment cependant, celui-ci prend sa source en dehors de considérations politiques. C'est en effet en raison de sa tristesse suite à la disparition d'Ada, son premier grand amour, qu'il se lance pour «[v]ivir para *algo* ya que no podía vivir ya para *alguien*» (393). La politique, soit l'engagement public, apparaît véritablement pour Enrique après la fin forcée de sa relation avec Ada, autrement dit un engagement privé. Il y a cependant un lien fort entre les deux. Si le départ d'Enrique pour le front républicain peut passer pour une sorte de suicide, il n'en est rien. Ada disparaissant avec sa famille par la faute d'un régime fasciste, nazi en l'occurrence, c'est d'une part sans doute une façon de venger indirectement la mort de la jeune Juive, mais c'est surtout parce qu'Enrique prend conscience des idéaux d'égalité sociale présents jusque-là à l'état latent en lui. Partant d'un sentiment, il rationalise son engagement, notamment lorsqu'il se met à lire *Le Capital*.

À la suite du bombardement, Enrique insiste alors pour raccompagner Vera là où elle doit passer la nuit afin de la protéger, sans lui demander sa permission : «—“Es a dos pasos de aquí” – me dice: “La acompaño”» (296). Immédiatement après cependant: «“Mais... avant on pourrait peut-être prendre un verre ?”» (le français est de Carpentier: 296). Bourdieu avance pour expliquer ce schéma relationnel qui s'esquisse que «la relation amoureuse [est] le plus souvent pensée par l'homme dans la logique de la conquête» (Bourdieu, 2002: 36). Cela semble ici le cas, puisqu'Enrique lance des «assauts» sur Vera qui pense, elle, devoir s'en protéger en se muant en «forteresse» (296). Ils passent néanmoins la soirée ensemble dans un bar, ce résultat dénotant la force de persuasion de l'homme. De plus, bien qu'elle veuille se constituer en forteresse, Vera n'en oublie pas pour autant qu'elle se doit d'être séduisante, féminine, en tant que femme soumise à l'idéologie patriarcale, puisqu'elle tente discrètement de se recoiffer et de se maquiller durant leur conversation (323). Carpentier montre ainsi, sans questionner la situation, la principale femme de son roman prise entre deux nécessités contradictoires. Elle doit résister aux tentatives de séduction pour préserver la vertu qui ferait sa valeur, mais en même temps se doit d'être séduisante. Bourdieu mentionne d'ailleurs précisément ce cas de figure lorsqu'il signale que les auteurs objetisent leurs héroïnes, «les rappelant et les réduisant en quelque sorte à leur féminité, par le fait d'attirer l'attention sur la coiffure ou tel ou tel autre trait corporel» (Bourdieu, 2002: 88). L'homme pour sa part possède le droit, si pas le devoir, de tenter de séduire la femme, en montrant sa confiance en lui, qualité prévalant chez lui sur la beauté physique.

Le troisième aspect important pour le reste de leur relation apparaissant dès la première rencontre de Vera et Enrique est celui de l'éducation à la politique. Le Cubain commence en effet la soirée en expliquant à la Russe les tenants et aboutissants de la guerre d'Espagne, avant d'enchaîner par le récit de ses premiers engagements révolutionnaires à La Havane. L'enseignant sent cependant bien que l'élève ne suit pas : «/... la rusa esta no entiendo un carajo de lo que le digo: se ríe de mis gesticulaciones, de mis exuberancias verbales, pero me escucha» (324). C'est l'homme qui explique à la femme les rouages de la géopolitique, sujet sérieux entre tous. Celle-ci peine néanmoins à comprendre, car ce n'est pas un sujet auquel il lui convient de s'intéresser habituellement, pas plus que ce soir-là d'ailleurs, selon ce que prescrit l'idéologie patriarcale, comme l'explique plus précisément Solnit grâce au concept de «*mainsplaining*» qu'elle théorise (Solnit, 2018)<sup>4</sup>. Vera est en fait encore une fois cantonnée dans le roman au statut de l'enfant qui ne saurait se préoccuper de sujets sérieux par elle-même, mais qu'un homme, qui serait plus apte à comprendre la politique, peut éventuellement sensibiliser. Plus tard, après la défaite républicaine, Enrique se rend à Paris chez Vera, qui vit seule depuis le décès de Jean-Claude sur le front. Une situation semblable à celle qu'avait vécue Enrique s'est présentée à Vera lorsqu'elle a perdu l'homme de sa vie, Jean-Claude, sur le front de la guerre civile espagnole, par la faute du fascisme donc là aussi. Sa première réaction fut le désarroi total, ce qui est compréhensible. Plutôt cependant que de s'engager pour une cause politique ou d'au moins essayer de comprendre l'engagement de son défunt amant par la suite, elle s'est plutôt réfugiée dans la danse. Laissant les causes de la mort de Jean-Claude de côté, elle n'a pas rationalisé la situation mais a gardé enfouies en elle ses émotions négatives qui constituent un traumatisme. Sa «dépolitisation» est alors maximale.

Ce second tête-à-tête se déroule de façon très similaire au premier. La présence d'Enrique apaise dans un premier temps Vera (478), puis celui-ci reprend résolument son entreprise de séduction (474) face à une Vera qui n'offre plus qu'une faible résistance cette fois (478). Au sein du couple qu'ils forment désormais, c'est à nouveau Enrique qui parle le plus, racontant tout d'abord la fin de la guerre d'Espagne, puis, dans les jours qui suivent, expliquant à Vera la situation de l'Europe que menace la Seconde Guerre mondiale (479-480), décidant pour eux deux qu'ils quittent le Vieux Continent pour vivre à Cuba, son île natale. C'est non seulement l'homme qui explique la politique à la femme, mais aussi lui

---

<sup>4</sup> Ce néologisme, traduit en français par «mecspliation» suite à la contraction du terme « mec » (garçon) et de celui d'« explication », renvoie au fait pour un homme de donner des explications à une femme sur un ton condescendant.

qui prend la première grande décision du couple, ce qui respecte par conséquent le schéma patriarcal selon lequel c'est à l'homme qu'il revient de poser les grands choix pour la vie de son couple ou de sa famille. Qu'ils aillent chez l'homme d'ailleurs n'est pas anodin non plus dans cette logique.

Une vingtaine d'années de leur vie commune à La Havane sera relatée. Après quelque temps, Vera en livre le bilan : ils sont passés du statut d'amants à celui d'amis vivant sous le même toit (606). Autant l'amour naît spontanément dans le roman pour exercer une force irrésistible et réciproque sur les personnages, qu'ils soient masculins ou féminins et quelles que soient leurs origines socio-économiques (367, 792), autant la notion de fidélité y prend par la suite une géométrie très variable. D'ailleurs, contrairement à ce qu'a affirmé Pérez Blanco (Pérez Blanco 1980: 273), la sexualité est une notion primordiale chez Carpentier, tant et si bien qu'elle va jusqu'à entrer en concurrence avec celle de l'amour.

Les statuts sociaux que se donnent ces grands couples du roman s'aimant d'un amour pur et spontané sont à ce propos dignes d'intérêt. Ils sont en effet porteurs de significations idéologiques pour la société idéale que Carpentier envisage. Le plus souvent, ils s'appellent mutuellement «*mi amante*», même après une déjà longue vie commune. Ce terme connote l'importance du sentiment amoureux plus que du statut social dans la façon dont ils considèrent à chaque fois leur relation. Vera dénonce même clairement à plusieurs reprises l'institution du mariage parce que servant avant tout des intérêts tant religieux que bourgeois (682-683), avant malgré tout de finalement devoir y céder pour conserver le crédit nécessaire face aux parents bourgeois des élèves qui fréquentent l'école de danse qu'elle ouvre à La Havane. Mais Carpentier critique-t-il aussi le mariage car celui-ci assure, en plus des intérêts socio-économiques bourgeois, la monogamie en soi qui, comme l'explique Engels, a pour «caractère spécifique [...] de n'être monogamie que *pour la femme seulement*, et non pour l'homme» (souligné par Engels, 1972: 72) ?

C'est très douteux, et, en plus de Vera et Enrique, un troisième personnage est digne d'intérêt pour le comprendre : Teresa, la sulfureuse cousine d'Enrique, très proche du couple, et surtout d'Enrique... Si celle-ci n'est elle-même jamais infidèle à proprement parler, puisqu'elle n'est jamais en couple, elle entraîne consciemment Enrique vers l'adultère:

[...] «acuéstate conmigo». Tan sorpresa me fue la proposición, que la miré sin entender: «¿En serio? [...] ¿Y eso es así, sin más ni más? ¿Sin un poco de *romance* para empezar?» [...] «¿O es que no tienes ganas?» —«Repugnante no eres». —«Pues entonces, no lo pienses más. Y si mañana me ves puteando con otro, no quiero escenas de celos, ni que te creas dueño de nada...» [...] En el modo de desvestirse por vez primera ante un hombre se advierten los hábitos adquiridos por la mujer que muchas veces hizo lo mismo. [...] Y esa noche, y las noches siguientes, conocimos el amor del amor sin amor (souligné par Carpentier : 570-571).

Teresa ne se donne pas de contraintes, habituée au contraire à passer d'un homme à un autre dans des relations purement physiques. Enrique hésite pour sa part, l'idée ne lui ayant jamais vraiment traversé l'esprit de tromper Vera, mais il cède finalement à la proposition de sa cousine qui prend pour le coup un air méphistophélique, endossant le rôle de la femme-tentatrice poussant au péché l'homme innocent, dans l'idéologie patriarcale. La femme serait coupable d'avoir entraîné l'homme à commettre le mal, ce qui est d'autant plus grave que cette première fois en entraîne d'autres au cours de ce fameux séjour à New York, tandis que Vera est restée à La Havane, puis surtout d'innombrables autres encore durant les quinze années qui suivent. Enrique se révèle ensuite même libertin de sa propre initiative, récidivant, cette fois sans aucun scrupule, avec une dénommée Irene, tandis qu'il s'est exilé au Venezuela afin de fuir les polices du dictateur cubain Batista qui le poursuivent pour son activisme révolutionnaire (800-801). Il est cette fois-là présenté comme le maître de la situation, tel qu'il convient à un homme pour l'idéologie patriarcale qui valorise les incartades masculines, les assimilant à des signes de pouvoir.

Il en va tout autrement pour Vera qui connaît elle aussi un grand tentateur pour la pousser à l'infidélité en la personne de José Antonio, publicitaire dépeint comme ayant vendu son âme au capitalisme, ami de jeunesse d'Enrique devenu ami du couple avant de devenir surtout l'ami de Vera... Avec lui, celle-ci revit de façon exacerbée la tension entre la nécessité de protéger sa vertu et le besoin de plaire imposée aux femmes par l'idéologie patriarcale. La tentation est forte pour la Russe, délaissée par son mari dont elle soupçonne en plus quelque aventure extraconjugale en même temps que très flattée de séduire encore bien qu'elle aborde la cinquantaine. C'est un dilemme, relaté sur plusieurs pages, qui se pose à elle face aux avances de José Antonio. Deux Vera luttent intérieurement, alors qu'elle a toutes les raisons de céder (709-711). Une telle résistance mentale de sa part démontre combien Carpentier lui fait assimiler le rôle dans l'idéologie patriarcale de la femme devant impérativement rester fidèle à son mari. Elle se décide néanmoins finalement à céder, tant de raisons l'y poussant, mais le récit l'en empêche tout de même au bout du compte, avec le massacre qui se produit dans son école de danse. Les polices de Batista y tuent plusieurs des danseurs afro-cubains qu'avait recrutés Vera, parce qu'ils s'étaient eux aussi lancés dans l'activisme révolutionnaire. Il est en fait clair qu'il était inacceptable qu'elle passe véritablement à l'acte. À plusieurs reprises, l'histoire interrompt ainsi la vie personnelle de Vera. Cependant, malgré la confirmation des infidélités d'Enrique, entretenues durant quinze ans, qui plus est avec une intime de la famille, Vera

réemménage finalement avec lui, sans (pouvoir) rien lui dire. En tant que femme, le roman montre qu'elle doit accepter que son mari, en tant qu'homme, vive de temps à autre une aventure en dehors de son couple, comme l'encourage l'idéologie patriarcale.

Cette phrase d'Engels sur le concept de fidélité dans l'idéologie patriarcale convient ainsi parfaitement pour résumer cette partie: «Ce qui est crime chez la femme et entraîne de graves conséquences légales et sociales passe chez l'homme pour fort honorable, ou n'est considéré, au pis-aller, qu'une légère tache morale qu'il porte avec plaisir» (Engels, 1972: 83). La sexualité est d'ailleurs évoquée tout au long du roman, aussi bien par les personnages féminins que masculins, comme un acte de possession de la femme par l'homme, tandis que Bourdieu explique précisément à ce propos que «l'acte sexuel lui-même [est] conçu par les hommes comme une forme de domination, d'opposition, de possession» dans l'idéologie patriarcale (Bourdieu, 2002: 36). Toujours selon cette logique, ils convient respectivement aux femmes et aux hommes dans le roman de respecter ce type de description récurrente dans le roman: «Allí hay hermosas muchachas, vigorosos jóvenes» (386). Autrement dit, les femmes doivent être dans la beauté, les hommes dans l'action. D'ailleurs, quand les femmes ne servent pas au niveau de la sexualité, elles devraient, selon Enrique, se comporter comme des hôtesse de l'air, c'est-à-dire «siempre atentas a las llamadas, risueñas y dóciles, como uno quisiera, en suma, que fuese siempre una esposa...» (552-553), ce qui ramène à la remarque d'Ileana Rodríguez citée en introduction quant à l'idéal féminin de Carpentier.

#### 4. La vie politique

Si le genre du roman a fait couler beaucoup d'encre (Soto, 1989: 148), Cairo Ballester a raison lorsqu'elle affirme que *La consagración* «puede catalogarse como una extraordinaria novela política sobre el siglo XX» (Cairo Ballester, 1988: 225). Malgré la formidable esthétisation des événements qui y sont relatés ainsi que le foisonnement des références culturels dont il est le théâtre, c'est la composante politique qui sous-tend toute la mécanique narrative de celui-ci, constituant tant le moteur de la grande histoire de l'humanité que celui de la petite histoire des personnages du roman. Ces deux histoires sont d'ailleurs intimement liées puisque les protagonistes vivent de nombreux événements historiques qui influencent leur parcours en même temps qu'eux-mêmes tentent parfois de les

infléchir en y prenant une part active. Pour Carpentier, il est clair qu'il s'agit de s'engager car, pour lui : «La historia incide demasiado en nuestra vida para que podamos ser apolítico» (Carpentier, 2003: 183).

À l'instar de la vie sentimentale, tout commence par l'éducation. Cairo Ballester évoque d'ailleurs également *La consagración* comme «una obra de aprendizaje, puesto que Vera y Enrique, protagonistas y narradores, se educan por medio del autoexamen y la discusión de las vivencias, de los acontecimientos políticos y sociales y de su repercusión en ambos personajes o en otros» (Cairo Ballester, 1988: 225-256). Force est cependant de constater qu'Enrique et Vera ne sont pas non plus logés à la même enseigne à ce niveau. Enrique débute son éducation politique seul, se forgeant d'abord de lui-même une opinion négative de la haute bourgeoisie qui l'entoure. Aux études, il fréquente des étudiants révolutionnaires avant de projeter, seul, un attentat contre Machado, le dictateur en place. Ses différentes activités contestatrices le contraignent à partir en exil, qu'après un temps il met à profit pour s'engager sur le front de la guerre d'Espagne, côté républicain. Vera vit pour ainsi dire une «anti-formation» politique. Son père lui martèle que se mêler de politique – c'est-à-dire être progressiste dans son esprit – est un grand mal social (611), surtout en tant que «señorita decente» (612). Le schéma de vie socio-politique que son entourage fait passer à Vera durant sa jeunesse se résume en fait par cette proposition que Bourdieu reprend à Kant: «Les femmes [...] ne peuvent pas plus défendre personnellement leurs droits et leurs affaires civiles qu'il ne leur appartient de faire la guerre; elles ne peuvent le faire que par l'intermédiaire d'un représentant» (Bourdieu, 2002: 111). Vera devenue adulte se maintient dans l'apolitisme forcené de son enfance, qui se traduit en fait par du conservatisme contre-révolutionnaire, puisqu'elle s'occupe à son tour de perpétuer ce comportement, quasiment jusqu'à la fin du roman, auprès des jeunes gens qui fréquentent son école, bien qu'elle côtoie avec Jean-Claude puis Enrique des révolutionnaires convaincus. En tant que jeune femme sensible, comme le préconise l'ordre patriarcal, Vera ne se mêle pas de politique. Présentant son père avec une pointe d'ironie, Carpentier semble critiquer l'éducation que celui-ci lui fait passer. Cependant, l'auteur garde ensuite lui-même Vera longtemps enfermée dans un schéma qu'ainsi finalement il pérennise, bien que quelques hommes tentent de la sensibiliser à la politique, respectant encore une fois le rôle de l'enseignant détenteur du savoir qui est masculin et de l'élève ignorante qui est féminine, dans la logique patriarcale.

Qui entreprend la lecture de l'ensemble romanesque de Carpentier comprend vite qu'il y est, plus ou moins explicitement, toujours question de révolution. *La*

*consagración* en est cela dit sans doute l'exemple le plus abouti, ses protagonistes étant amenés à vivre trois des principales révolutions du XX<sup>e</sup> siècle: la révolution d'Octobre, la mobilisation républicaine lors de la guerre d'Espagne et la révolution cubaine. L'épique constitue alors une notion phare pour comprendre l'histoire révolutionnaire telle que l'envisage Carpentier. L'épique se manifesterait selon lui lors d'une «acción grande y pública» (Carpentier, 2003: 157). Cependant, bien qu'il élargisse sur le plan théorique la définition traditionnelle de ce qualificatif, ces «actions grandes et publiques» se cantonnent malgré tout dans le roman à des batailles, telles que celles du front d'Espagne, de la Sierra Maestra et de Playa Girón. Au cours de celles-ci, il montre essentiellement des hommes, les quelques femmes présentes se contentant du rôle traditionnel d'infirmière voire de secrétaire (826) à l'arrière. Cette répartition répond à la logique patriarcale pour laquelle l'homme doit s'affirmer dans des démonstrations publiques de bravoure, tandis que la femme est renvoyée à l'altruisme, dans des rôles secondaires de soin qui la limitent à la fonction maternelle ou de tâches ne marquant pas l'Histoire. Il n'y a pas de femmes épiques dans le roman, alors que c'est l'une des qualités primordiales pour Carpentier dans l'optique de contribuer à la cause sociale. Torres Rosado rappelle à ce sujet la théorie du héros de Campbell qui, s'il la mobilise pour *El reino de este mundo*, autre roman majeur de Carpentier, apparaît également très utile pour mieux comprendre *La consagración*:

Campbell apunta que la épica es una producción literaria que surge en una sociedad, cuya centralidad ha sido desplazada de la mujer al hombre. Como resultado en la mitología patriarcal « *the function of the female has been systematically devalued, not only in a symbolical cosmological sense, but also in a personal psychological.* [...] El fin político de la literatura épica será entonces la defensa y legalización de los valores relativos al patriarcado como justificación a la centralidad masculina (Souligné par Campbell, 1964: 212; cité par Torres Rosado, 1991: 212).

Historiquement pourtant, de nombreuses femmes démontrent leur courage sur différents conflits armés, surtout révolutionnaires, que ce soit lors de la guerre d'Espagne, durant laquelle de nombreuses miliciennes sont à l'œuvre dans la zone républicaine<sup>5</sup>, ou à Cuba, notamment dans la guérilla du mouvement du 26 Juillet avec des femmes telles que Vilma Espín, Celia Sánchez ou encore les membres du peloton Mariana Grajales (Rivera De Jesús, 2017: 713-726). Cela aurait donc été loin d'être invraisemblable, mais Torres Rosado contribue là à prouver que

<sup>5</sup> Les activités menées par ces miliciennes, mais également les tâches relevant du domaine du soin, traditionnellement attribuées aux femmes dans l'idéologie patriarcale, certes prises en charge par des femmes se trouvant à l'arrière, mais de façon publique cette fois, y ont d'ailleurs conduit à «una renegociación de las relaciones de poder entre los sexos [...] que proyectaba una imagen muy distinta del arquetipo del ángel del hogar confinado a la casa» (Nash, 2008: 75).

les sociétés des romans de Carpentier sont tendanciellement androcentrées. Les femmes y sont des objets plutôt que des sujets, ou alors seulement les alliées des volontés des hommes. Si les personnages masculins de Carpentier évoquent de temps à autres des militantes féminines, c'est surtout pour dénoncer le fait que celles-ci ne soignent plus leur féminité : « “[...]Porque son artistas, porque son *intelectuales*” (subrayó la palabra de modo casi agresivo) “se creen obligadas a renegar de todo lo que pueda embellecerlas [...]» (402). Il les enferme dans les clichés patriarcaux des femmes considérées avant tout superficiellement, devant être absolument séduisantes puisque représentant le «beau sexe».

Enrique est prêt à donner sa vie à plusieurs reprises en passant à l'action contre le pouvoir en place. Il en ressort grièvement blessé deux fois. Jean-Claude quant à lui ne reviendra même pas de la guerre d'Espagne. La constante pour ces héros masculins, auxquels on peut notamment ajouter Gaspar, ami d'Enrique de peu d'instruction mais révolutionnaire convaincu, et Calixto, jeune Noir cubain d'origine pauvre, est qu'ils réfléchissent à l'action en la rationalisant, avant de se jeter éperdument dans la bataille. Le contraste avec le comportement des différentes femmes du roman est saisissant, celles-ci ne se contentant en effet pas seulement de rester neutres ou passives, mais prenant souvent le parti de la fuite. Comme le rappelle Gnutzmann: «Vera, la bailarina ahistórica, se mantiene apartada de la lucha en tres momentos claves de la historia mundial» (Gnutzmann, 1986: 169). La Russe ne voit que des implications négatives dans les mouvements révolutionnaires qui ont le don de lui causer des peurs incontrôlables. Aurait-il été impossible que Vera, à la suite du massacre de trois de ses trois danseurs fût partie dans la Sierra Maestra au lieu de s'exiler à Baracoa, petite ville se trouvant pourtant non loin des montagnes où combattent les révolutionnaires? C'eût clairement été une lecture possible<sup>6</sup>, mais l'idéologie patriarcale a une nouvelle fois imposé sa loi en envoyant Vera au loin. Tout ce qu'elle fera ensuite se résume à accepter une révolution faite. D'autres femmes ne l'acceptent même pas, et fuient donc également, après la révolution cette fois, sans avoir combattu non plus pour défendre leurs opinions. C'est le cas de la Comtesse, mère adoptive d'Enrique, qui «est à Miami... [qui] disait, comme ça, que les communistes allaient venir et lui enlever tout son bazar... [qui] avait la trouille...» (le français est de Carpentier: 814) ainsi que de Teresa (822). Toutefois, c'est surtout Vera qui incarne continuellement la fuite dans *La consagración*. Il n'y a pas de véritable évolution ni même de nuances dans son attitude. C'est irrationnellement qu'elle fuit. Elle et les autres femmes

---

<sup>6</sup> Conception de la lecture en tant qu'activité elle-même créatrice que développe Pierre Bayard (Bayard 1998).

qui prennent si vite peur et qui fuient répètent le schéma patriarcal qui les veut insignifiantes au niveau politique. Toutes ces fuites peu légitimes détonnent d'autant plus face aux engagements audacieux des hommes tels qu'Enrique, comme il convient aux hommes qui doivent encore une fois se montrer courageux et rationnels, toujours selon le patriarcat.

L'homme peut lui aussi ressentir de la peur dans le roman, mais seulement quand elle est tout à fait légitime, et il lui est interdit de reculer face à elle, sous peine d'opprobre. Hans, l'ami allemand d'Enrique, est à ce propos vivement critiqué en tant que collaborateur du régime nazi, ayant eu peur de s'y opposer. Il convient au contraire à l'homme de rester le plus viril possible pour défendre ses idées révolutionnaires : «—“Con eso al lado sí se puede pelear” – dijo uno. —“Pero ante todo con esto” – dijo el teniente Cuéllar, llevándose una mano a la costura de la bragueta» (846) est un type de réflexion réitérée dans le roman. Posséder des organes sexuels mâles, surtout s'ils sont bien développés, serait la clé du succès dans les entreprises hardies. Bourdieu résume à cet égard que «la tradition européenne associe le courage physique ou moral à la virilité (“en avoir”, etc.)» (Bourdieu, 2002: 25).

Les femmes doivent, elles, trouver des moyens détournés pour parvenir à leurs fins, relevant de la manipulation, notamment via la séduction, comme lors de la visite de Machado chez la tante d'Enrique, durant laquelle: «Las mujeres, sobre todo, lo rodeaban lo circundaban, se le lucían, se puteaban, apretando, en torno a quien encarnaba el Poder [...] un cerco de rostros ofrecidos, de brazos desnudos, de cuellos alhajados» (315). En outre, bien qu'elle songe souvent à un passé qui l'obsède, Vera se refuse à y réfléchir véritablement (Martínez Gómez, Morillas, Fernández, 1981: 58). Lorsqu'elle rédige ses mémoires, ce qui constitue pourtant pour un individu la plus profonde plongée possible dans son passé, elle se déclare dans l'impossibilité d'expliquer «todo», surtout «los actos más significantes», qu'elle fait justement relever de «[s]u intimidad de mujer» (760). Impossible pour elle de rationaliser ses actions, d'autant plus que leurs motivations proviennent, en d'autres mots, du «mystère féminin» dans lequel le patriarcat se plaît à enfermer les femmes. Elle-même emploie d'ailleurs pour terminer le qualificatif d'«irrational» (760). Si, malgré tout, les femmes prennent des risques, c'est alors plus à cause de leurs sentiments que de leur raison. Vera par exemple, lorsqu'elle se rend dans l'Espagne en guerre, clarifie d'emblée que c'est par «mero deber de orden sentimental» (349). D'ailleurs, lorsqu'elle revoit Jean-Claude sur qui elle projette de se fâcher: «Siento de repente cuanto de madre lleva dentro toda mujer, aunque nunca se le haya hinchado el vientre en preñez, cuando veo a mi amante

[...] se me disuelve en compasión, lástima, ternura – y hasta diría: en reproches a mí misma» (405). Plus que le sentiment amoureux, c'est l'instinct maternel qui guide Vera, concept qui arrange bien l'idéologie patriarcale, obligeant les femmes à éprouver de la compassion et à prendre soin des autres.

Les prénoms des deux protagonistes principaux, Vera et Enrique, résument finalement bien leurs rôles respectifs dans le roman. Carpentier ne laisse de fait jamais au hasard l'anthroponymie dans ses récits (Leante, 1964: 30-33). «*Vera*» signifie tout d'abord «berge, rive» ou «bord» en espagnol. Il ne fait pas de doute que Vera, se plaçant délibérément en marge des révolutions, est en dehors d'un mouvement aussi puissant qu'un raz-de-marée. Intervient ensuite le second sens de «*vera*» selon les dictionnaires, avec «à côté de, aux côtés de». C'est le rôle que remplit Vera pour Jean-Claude puis Enrique. Elle est à leurs côtés et les soutient, mais sans être dans l'action. C'est exactement ce qui convient aux femmes dans la société patriarcale et qui se retrouve dans l'imaginaire révolutionnaire de nombreux autres auteurs hispanoaméricains de l'époque: compléter l'homme, l'aider, le soutenir. Un sens supplémentaire et complémentaire semble enfin encore possible, à condition d'ajouter un simple tilde sur le «*a*» de «*vera*». Le substantif se transforme alors en verbe conjugué à l'indicatif futur, «*verá*», et fait de Vera le témoin passif d'un événement à venir, nommément la révolution. C'est seulement une fois qu'elle aura vu, à l'image d'un saint Thomas, que Vera, dont le prénom peut aussi être un substantif en russe, sa langue maternelle, signifiant «foi, croyance», croira en la révolution. Tous ces sens se retrouvent alors condensés dans le titre du roman puisque, comme le synthétise Soto

remite finalmente también a la celebración del aprendizaje de Vera, quien encuentra su verdad, es decir, su nombre, a través de este mismo proceso. Vera, primavera, queda inscrita en el título de la novela como el nombre de la estación del renuevo unido al ritual de celebración y consagración de su comienzo (Soto, 1989: 154).

Le prénom «Enrique» quant à lui, forme espagnole qui tire son origine d'une forme germanique signifiant «maître de maison», peut-il vraiment être le fruit du hasard ? Enrique, personnage-symbole représentant l'homme du couple dans le roman, y incarne en effet le rôle de chef de famille, c'est lui qui prend les décisions importantes. Dans un deuxième temps, il y a également un rapprochement à faire avec la langue castillane. Enrique est né dans une famille très aisée et son prénom l'indique bien : «*en – rique*(“*zas*”)», comme pour lui rappeler sans cesse ses origines favorables qu'il voudrait renier, sans jamais néanmoins y parvenir totalement.

## 5. La vie artistique

Dans son introduction à la première édition critique de *La consagración*, Rodríguez Puértolas relève «la impresionante presencia de ciento nueve artistas» dans le texte (Rodríguez Puértolas, 1998: 56). Il est cependant frappant de constater, en les étudiant de plus près à la manière des Guerrilla Girls<sup>7</sup>, qu'il se trouve parmi ces cent neuf artistes cent six hommes pour donc trois femmes seulement (Niki De Saint-Phalle, Marie Laurencin et Amelia Peláez). À travers cette «archive» des artistes connus de Carpentier, il est clair que ce sont les hommes les sujets créateurs dans le canon traditionnel, suivant en cela l'idéologie patriarcale. En revanche, ce sont bien souvent des femmes que ceux-ci représentent dans leurs œuvres que mentionne le roman, faisant alors d'elles surtout des objets (de création) des hommes.

Cela dit, aussi bien Vera qu'Enrique sont passionnés par l'art, tant et si bien qu'ils en ont fait leur métier, elle étant danseuse professionnelle, tandis que lui est architecte. La passion de Vera apparaît néanmoins comme obsessionnelle, elle se sent «*irresistiblemente atraída por la danza*» (755), comparativement à celle d'Enrique, qui semble plus modéré, distribution renvoyant potentiellement encore une fois à un idéologème sexiste. Coïncidence ou non, c'est l'homme qui étudie les savoirs institués par le patriarcat, fréquentant une université, et pas la femme, puisque selon cette idéologie c'est lui qui a la raison et l'intelligence, pouvant donc travailler avec des idées, plutôt qu'elle, qui travaille surtout avec son corps.

Une fois Vera lancée dans la vie, ses tournées ne lui permettent cependant que de «*ganar sueldos de miseria*» (786), puis les apports de son école ne constituent ensuite qu'une rentrée secondaire pour le ménage (669). Enrique gagne en revanche bien sa vie. Il a même de nombreux employés à son cabinet en vue de faire face à une importante masse de travail. La responsabilité au niveau pécuniaire revient donc à l'homme dans le couple, comme il convient selon l'idéologie patriarcale. Si Vera travaille, il apparaît que c'est plus par passion, comme le note Teresa (573), et pour s'occuper, comme le lui fait remarquer Mirta (852). Le fait que le couple n'ait pas d'enfants permet à chacun, aussi bien la femme que l'homme, de se consacrer

---

<sup>7</sup> Ce groupe d'artistes féministes fondé en 1985 à New York a notamment mené dans divers musées d'art des opérations de comptage – des «*weenie counts*», littéralement «décomptes de quéquettes» (organes reproducteurs mâles) – visant à établir le ratio entre les œuvres dues à des hommes face à celles dues à des femmes. Leur conclusion en 1989 pour le Metropolitan Museum of Art de New York est restée célèbre : moins de 5% des artistes exposés dans la section d'art moderne sont des femmes, mais 85% des nus représentent des femmes.

à sa vie professionnelle, alors que l'idéologie patriarcale, critiquée sur ce point par Carpentier, préfère voir les femmes mères au foyer. Il faut cependant constater que la répartition des métiers entre Vera et Enrique respecte au moins deux des trois principes qu'énonce Bourdieu pour montrer la domination masculine dans le monde du travail:

[...] selon le premier de ces principes, les fonctions convenant aux femmes se situent dans le prolongement des fonctions domestiques : enseignement, soin, service ; le deuxième veut qu'une femme ne peut avoir autorité sur des hommes, et a donc toutes les chances, toutes choses étant égales par ailleurs, de se voir préférer un homme dans une position d'autorité et d'être condamnée dans des fonctions subordonnées d'assistance ; le troisième confère à l'homme le monopole du maniement des objets techniques et des machines (Bourdieu, 2002: 129).

Vera se consacre en effet malgré tout aux enfants, mais ceux des autres. Principalement professeure de danse durant sa carrière, elle enseigne les bases de son art dans une école dont elle est en quelque sorte la mère supérieure, pourvoyant également à l'éducation des jeunes personnes qui lui sont confiées, essentiellement des filles. Elle est consciente que la bourgeoisie déconsidère son travail: «Se me veía, en el fondo, como la *nurse* que come en mesa aparte con sus pupilas» (584). Montrant que Vera n'est pas dupe, Carpentier critique partiellement la vision de l'idéologie patriarcale à cet égard, mais il fait tout de même pratiquer cette profession se situant dans le prolongement des fonctions domestiques à sa protagoniste féminine qui, à un autre moment, qualifie ses deux danseurs préférés de «“mis hijos”» (678).

Enrique utilise, lui, toute une série d'instruments sur ses tables de dessins, mais surtout domine les outils disponibles dans le monde de la construction, puisqu'il fournit leurs plans aux maçons. Il travaille dans un monde où se mêlent les techniques et les savoirs et crée des bâtiments solides, durables et à caractère public, assumant «la función del personaje [...] constructor de un Mundo Nuevo» (Fernández Ariza, 1983: 379). Son grand objectif concret est d'ailleurs de remédier au constat que son pays, Cuba, «no ha logrado crearse, en el presente, un estilo arquitectónico original» (703). Ses créations sont par conséquent diamétralement opposées à celles de Vera, ses ballets étant intangibles, éphémères et limités à une ou l'autre représentation réservée à quelques initiés.

Le destin de l'art libre, poursuivi par Carpentier, est lié pour lui à celui de la révolution politique, en effet, cette dernière «constituye el único escenario en el que por fin Vera podrá llevar a la práctica, sin interferencias, su idea, su versión de *La consagración de la primavera* de Stravinsky» (Becerra Mayor, 2015: 859). Si certains critiques ont pu croire que Vera était finalement la véritable révolutionnaire dans

le roman, parce que mêlant des Noirs d'origine pauvre à des Blancs d'origine aisée puis refusant les subsides du dictateur Batista (Montoya Campuzano: 2005), son rôle est en réalité secondaire, car, dans le roman, «[l]a Revolución da existencia a un arte auténticamente libre» (Becerra Mayor, 2015: 859), et pas le contraire. Une société révolutionnaire est le prérequis à une révolution artistique.

Lorsque Vera monte son ballet avant la révolution, Gaspar lui fait la prédiction suivante: «No te irá nadie» (548). Il ne pouvait pas avoir plus raison, Carpentier oubliant en effet complètement dans les derniers chapitres de son roman ce qui était le projet de toute une vie pour Vera, alors que les obstacles d'antan ont disparu (Fernández, 2014: 182). Peut-il simplement oublier une partie aussi importante dans un roman qu'il a tant réfléchi? Ce qui devait être la consécration de l'œuvre révolutionnaire de Vera apparaît finalement comme totalement accessoire par rapport à la révolution politique. C'était l'occasion de réhabiliter Vera en donnant une place importante à son œuvre dans le roman, mais il n'en sera rien, ce qu'elle fait ne marque définitivement pas le récit. En conclusion, non seulement la femme dans *La consagración* est présentée en marge de l'histoire racontée, mais elle-même se définit de la sorte. Bien loin de toute chose politique, elle apparaît uniquement comme un référent «esthétique-littéraire», à l'image des quelques personnages féminins de *El reino de este mundo*<sup>8</sup>.

## 6. La difficile lutte contre l'inconscient idéologique

Carpentier suit une méthodologie exigeante pour construire ses romans et «[d]entro de esa metodología los personajes femeninos no son casuales, sino piezas muy bien elaboradas para cumplir una función dentro de la trama, de tal modo que en algunos casos esas mujeres alcanzan un rol protagónico» (Márquez Rodríguez, 2004: 48). L'analyse proposée ci-dessus démontre toutefois que, s'ils sont effectivement bien présents dans *La consagración*, ces personnages féminins sont loin d'y jouer des rôles protagonistes dans les processus révolutionnaires qui y constituent pourtant le noyau du récit. Ils apparaissent au contraire prisonniers des fonctions qu'assigne le patriarcat à leur genre, tout comme les personnages masculins d'ailleurs.

---

<sup>8</sup> «[...] la mujer es presentada marginada del acontecer narrado. Como individuo su presencia se define en relación a los personajes masculinos que dominan el discurso. Si bien podemos señalar una nueva modalidad en *El reino de este mundo* ésta señala a la reducción de la mujer como elemento técnico, como referente estético literario que viabiliza la codificación novelada de una realidad histórica al margen de la cual se encuentra la mujer» (Torres Rosado, 1991: 216).

Dans les relations sentimentales, conformément à l'idéologie patriarcale, c'est l'homme qui doit jouer courageusement le rôle actif durant la séduction, tandis que la femme doit défendre sa vertu tout en s'assurant néanmoins d'être séduisante. Ce schéma se répète au niveau extraconjugal, puisque l'homme peut être infidèle au contraire de la femme, et cela pour les mêmes motifs. Au niveau politique, essentiel dans le roman, l'homme a droit à une éducation poussée et se politise plus rapidement et fortement que la femme. C'est logiquement que l'homme s'implique alors dans des actions épiques, exaltant son courage pour parvenir à la révolution, tandis que la femme fuit. Ces deux types de comportements distincts trouvent en fait leur source dans le fait que lui rationalise beaucoup plus les événements pour penser l'avenir, tandis qu'elle se retrouve dans la sensibilité, ses sentiments la ramenant vers le passé. Elle constitue alors simplement le soutien de l'homme d'action. Tous deux ont une vocation artistique, mais celle de l'homme s'inscrit dans les connaissances et la construction, tandis que celle de la femme la coupe du reste du monde et s'avère être dans le prolongement de ce que le patriarcat attend des femmes : être féminine, ce qu'elle est en dansant, et s'occuper des autres, ce qu'elle fait en enseignant. Son œuvre artistique aurait dû être la consécration de la synthèse des cultures cubaines. Sa volonté, partant à nouveau de sa sensibilité plus que de sa raison, n'est même pas concrétisée dans le roman, ce qui marginalise tout ce pour quoi elle s'est investie durant le récit, rendant plus secondaire encore qu'il l'était déjà son rôle de référent esthétique-littéraire.

Pour expliquer pourquoi *La consagración* montre plusieurs thèses socialement si progressistes tout en restant conservateur quant à la question de l'égalité entre les femmes et les hommes, l'hypothèse proposée dans cet article consiste à penser que ce n'est pas Carpentier qui s'exprime sur ce thème précis, mais bien l'inconscient idéologique, patriarcal en l'occurrence, qu'il partage avec la majeure partie des auteurs masculins traitant du thème révolutionnaire au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Celui-ci s'est forgé inconsciemment selon les relations matérielles de productions régissant la société occidentale traditionnelle au sein de laquelle Carpentier a vécu. Or, comme l'a noté Althusser, «[p]ara cambiar el mundo de base [...], es preciso cambiar, de base, nuestra manera de pensar» (Althusser; cité par Rodríguez, 2013: 14).

Par nos analyses, nous ne prétendons ainsi pas diminuer la valeur d'une œuvre qui demeure fondamentale en tant que projet esthétique-politique relatant les grands événements de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, pas plus que nous n'entendons remettre en question les indéniables qualités de son auteur. Il ne

s'agissait de fait pas ici d'un jugement, mais bien d'une lecture au cours de laquelle nous avons voulu dépasser ce que Bourdieu a appelé «la résistance à l'analyse», c'est-à-dire la croyance que soumettre un chef d'œuvre littéraire à une analyse critique, en mettant en danger son «statut d'exception», peut amener à le profaner (Bourdieu, 1998: 11-12). Un intellectuel tel que Carpentier a réussi à bien des égards à dépasser le système idéologique dominant de son temps, hormis pour sa composante patriarcale qu'il reproduit comme bien d'autres autour de lui à la même époque, et ce que cette étude ambitionnait de montrer avait précisément trait à cette impossibilité pour tout auteur de contrôler la totalité du sens de son œuvre.

## BIBLIOGRAPHIE

### SOURCE PRIMAIRE

Carpentier, A. (2015). *La consagración de la primavera* (Éd. D. Becerra Mayor). Madrid: Akal.

### APPAREIL CRITIQUE

Althusser, L. (1996 [1965]). *Pour Marx*. Paris: La découverte.

Balibar, É. et Macherey, P. (1974). «Sur la littérature comme forme idéologique. Quelques hypothèses marxistes». *Littérature*, 13, 29-49.

Bayard, P. (1998). *Qui a tué Roger Ackroyd?* Paris: Les Éditions de Minuit.

Becerra Mayor, D. (2006). «El impacto burgués y la ambigüedad de los linajes de Melibea y Calisto». *Verba hispánica*, 14, 21-37.

\_\_\_\_ (2013). *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*. Madrid: Tierra de nadie.

\_\_\_\_ (2015). «Estudio preliminar», dans A. Carpentier, *La consagración de la primavera* (Éd. D. Becerra Mayor) (5-183). Madrid: Akal.

Beauvoir, S. (1949). *Le deuxième sexe*, t. I, *Les faits et les mythes*. Paris: Gallimard.

Bourdieu, P. (1998 [1992]). *Les règles de l'art*. Paris: Seuil.

\_\_\_\_ (2002 [1998]). *La domination masculine*. Paris: Seuil.

Cairo Ballester, A. (1988). «Carlos Marx en los textos de Alejo Carpentier». Dans A. Cairo Ballester (éd.), *Letras. Culturas en Cuba* (V, 219-233). La Habana: Pueblo y Educación.

Campbell, J. (1964). *The Masks of God, Vol. 3: Occidental Mythology*. New York: Viking Press.

Carpentier, A. (2003). «La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo» et «Papel social del novelista». Dans *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria* (164-183 et 303-316). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Denis, B. (2010). «Engagée (littérature)». Dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala, *Le dictionnaire du littéraire* (228-289). Paris: Presses Universitaires de France.

Engels, F. (1972 [1984]). *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'État. Sur l'histoire des anciens Germains. L'époque franque. La Marche* (Trad. J. Sterne). Paris: Éditions sociales.

Epple, J.A. (1981). «Marxismo y literatura: una carta de Alejo Carpentier». *Casa de las Américas*, 125, 69-71.

Fernández, T. (2014). «El intelectual latinoamericano ante la revolución: Alejo Carpentier y *La consagración de la primavera*». *Revista de filología*, 30, 173-184.

Fernández Ariza, M.G. (1983). «La aventura del héroe en *La consagración de la primavera* como itinerario mitémico». *Analecta Malacitana: Revista de la Selección de la Facultad de Filosofía y Letras*, 6, 363-379.

Gnutzmann, R. (1986). «*La consagración de la primavera*: historia y ficción». Dans *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, 15, 169-185.

Leante, C. (1964). «Confesiones sencillas de un escritor barroco». *Mundo y ambiente de El siglo de las luces*, supplément de *Cuba, Revista Mensual*. La Habana: Cubartimpex, 24, 30-33. Repris de [http://librinsula.bnjm.cu/secciones/227/entrevistas/227\\_entrevistas\\_2.html](http://librinsula.bnjm.cu/secciones/227/entrevistas/227_entrevistas_2.html).

Martínez Gómez, J., Morillas, E. et Fernández, T. (1981). «Tiempo y discurso en *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier». *Organizaciones textuales. Actas III Símposio del Séminaire d'études littéraires de l'Univeristé Toulouse-Le Mirail*, 53-74.

Márquez Rodríguez, A. (2004). «Los personajes femeninos en las novelas de Alejo Carpentier». *INTI: Revista de literatura hispánica, Cuba: cien años de Alejo Carpentier*, 59-60, 47-60.

Montoya Campuzano, P. (2005). «La danza en *La consagración de la primavera*». *Casa de las Américas (El siglo de Alejo Carpentier)*, 238, 73-80.

Nash, M. (2008). «Mujeres en guerra: repensar la historia». Dans J. Casanova et P. Preston (coord.), *La guerra civil española*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, 61-84.

Pérez Blanco, L. (1980). «*La consagración de la primavera*, de Alejo Carpentier, canto a la revolución cubana». *Boletín Millares Carlo*, 2, 261-286.

Pogolotti, G. (1979). «La primavera de un consagrado». *Casa de las Américas*, 116, 141-143.

Rivera De Jesús, N. (2017). «La participación de las mujeres en la Revolución cubana». *IX Congreso virtual sobre historia de las mujeres*, 713-726, Repris de [http://www.revistacodice.es/publi\\_virtuales/ix\\_congreso\\_mujeres/comunicaciones/38\\_noemi\\_rivera\\_def.pdf](http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/ix_congreso_mujeres/comunicaciones/38_noemi_rivera_def.pdf).

Rodríguez, I. (1983). «Procesos ideológicos en *La consagración de la primavera*: una pasada de revista». *Revista de Estudios Hispánicos*, 10, 105-114.

Rodríguez, J.C. (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares.

\_\_\_\_ (2013). *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*. Madrid: Akal.

Rodríguez de Armas, J.L. (1986). «Apuntes para un estudio de la concepción épica de Alejo Carpentier y su particularización en *La consagración de la primavera*». *Imán*, 3, 243-257.

Rodríguez Puértolas, J. (1998). «Introducción biográfica y crítica». Dans A. Carpentier, *La consagración de la primavera* (Éd. J. Rodríguez Puértolas). Madrid: Clásicos Castalia.

Rubin Suleiman, S. (1983). *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris: Presses Universitaires de France.

Sánchez Trigueros, A. (1996). *Sociología de la literatura*. Madrid: Síntesis.

Solnit, R. (2018). *Ces hommes qui m'expliquent la vie* (Trad. C. Leroy). Paris: L'Olivier.

Soto, R. (1989). «Una última búsqueda en el ático: Historia y aprendizaje en *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier». *INTI : Revista de literatura hispánica*, 29-30, 147-156.

Torres Rosado, S. (1991). «La mujer como referente estético-literario en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier». *Cincinnati Romance Review*, 10, 208-216.

Van Enis, N. (2010). *Les termes du débat féministe*. Liège: Barricade.



## MIRANDO LA ESFERA DE LAS HORAS: LITERATURA, TIEMPO Y ANTIFASCISMO EN EL BIENIO NEGRO / LOOKING AT THE SPHERE OF THE HOURS: LITERATURE, TIME AND ANTIFASCISM IN THE “BIENIO NEGRO”

**HÉCTOR COLLADO SANCHO**  
Universitat de València

Recibido: 13/02/2019

Aceptado: 08/05/2019

**Resumen:** Este texto pretende ser una invitación para pensar una experiencia temporal en pos de articular la resistencia al fascismo. En un primer momento presentaremos la problemática de la definición del proyecto republicano analizando las implicaciones históricas del término con el que fue designado, Revolución. Con ello introduciremos la visión de Ehrenburg de las tensiones de la época como patología temporal. Más adelante caracterizaremos la cultura política antifascista a través del ejemplo de las revistas *Línea* y *Nueva Cultura*. Abordaremos entonces *Historia de un día* (Sender *et al.*, 1935) y explicaremos la relación que en este texto encierran las representaciones del pueblo y del tiempo. En lo siguiente, procederemos a explicar el poemario *Candente horror* (Gil-Albert) como conflicto entre sensibilidad y voluntad centrándonos en el vínculo de este conflicto con la percepción de la historia que vehicula el antifascismo. Las conclusiones de este artículo recogen el contraste de dos modos de percepción del conflicto histórico aunados bajo un frente común de resistencia cultural.

**Palabras clave:** Revolución, antifascismo, Bienio Negro, pueblo, defensa de la cultura.

**Abstract:** This text attempts to be an invitation to think about a temporal experience that claims to be historically thought in order to articulate the resistance against fascism. First of all, I will introduce the discussion of the definition of the republican project, by studying the implications of the term it applied to itself: revolution. With this, I will introduce Ehrenburg's view of the tensions of the time as a temporary pathology. Later, I will outline the antifascist political culture through the magazines *Línea* and *Nueva Cultura*. Then, I will approach *Historia de un día* (Sender *et al.*, 1935) and explain the link between the representations of time and the people. Afterwards, I will proceed to explain the poetry collection *Candente horror* (Gil-Albert, 1936) as a conflict between sensitivity and will, emphasizing its link with the historical antifascist gaze. The conclusion indicates the contrast between two points of view of the historical conflict that were joined together under the same front of cultural resistance.

**Key words:** Revolution, antifascism, Bienio Negro, people, defense of culture.

## La enfermedad de nuestro tiempo

Con calor plebiscitario, el 14 de abril puso sobre la mesa el hecho de que a España había llegado una *revolución*. Así, Azaña se congratula con los republicanos «de que en un breve tiempo haya realizado España la revolución más extraordinaria que se registra en su historia y haya abierto los caminos de la libertad y de la prosperidad nacional» (Azaña en Sánchez León e Izquierdo, 2017: 249). No solo él calificó de *revolución* con la carga connotativa y valorativa que al término se le asocia lo sucedido a partir de aquel día, «según han dejado constancia los autores que han transmitido el acontecimiento en sus relatos, fue el término más habitual empleado en la prensa y por los principales actores políticos de lo sucedido» (Sánchez León e Izquierdo, 2017: 249).

Esta designación contrasta con la percepción actual del proceso, que caracteriza el acontecimiento más bien como el inicio de un cambio político y no como revolucionario *sensu stricto*, pero no es extraña en una época que se mira a sí misma. Para comprender tal designación se pueden señalar dos connotaciones del término *revolución*. Las revoluciones, con Arendt, «are the only political events which confront us directly and inevitably with the problem of beginning» (Arendt, 1990: 21): no son meros cambios, sino transformaciones que desbordan la situación anterior haciéndonos partir de un nuevo estado de cosas, están inextricablemente asociadas a la noción de que el curso de la historia recomienza (Arendt, 1990: 29). Por otra parte, Álvaro García Linera define la revolución en términos de erupción colectiva, «es el momento plebeyo de la historia, el momento autopoietico si se quiere, en el que la sociedad en su conjunto se siente con capacidad de auto-crearse y autodeterminarse» (García Linera, 2015: 17); momento de *frenesí popular* que, en el caso que nos ocupa, podríamos calificar de destituyente:

Alrededor de la proclamación de la Segunda República en España se produjo un frenesí popular, la exaltación y el delirio del pueblo, por la apertura de la lucha por el poder del Estado, tras la dimisión de Primo de Rivera, al contraponer el poder dictatorial del monarca al poder democrático del pueblo (Cruz, 2013: 110).

En un primer momento había pocas dudas sobre el hecho de que el pueblo recomenzaba la historia y que participaba en la construcción de una *comunidad política imaginada* «compuesta por iguales [...]. El pueblo así se convertiría en una república democrática. La democracia no solo significaba el fin del privilegio, la igualdad, sino el pueblo mismo a través de la participación y la representación» (Cruz, 2013). La República fue así concebida como un proyecto de *popularización*

de la política y por ello como algo revolucionario. Con la destrucción de edificios religiosos que tuvo lugar entre el 10 y el 13 de mayo, que no fue planteada por ninguna organización particular y en la que participaron personas de todas las edades y sexos, la imagen compartida del pueblo frente a la tiranía alfonsina se requebrajó y la definición del papel del pueblo fue un objeto de disputa. «Esta discrepancia reveló en el fondo el ejercicio de ventriloquía política cultivada por las organizaciones políticas y sindicales, al proyectar a través del pueblo su propia interpretación de los conflictos» (Cruz, 2013: 123).

Ello puso en cuestión no tanto la realidad, sino la calidad de aquello que había sido concebido como revolucionario. Así, Lerroux subrayaba que se había hecho una revolución política para evitar la revolución social (Trullén, 2017: 39). Ello no se distanciaba de las reflexiones del PCE, que no acogía la llegada de “la niña bonita”, pero reconocía su legitimidad popular, aquello «era revolución por ser iniciativa popular y contrarrevolución por estar dirigida por la burguesía y sus agentes» (Cruz, 1987: 128)<sup>1</sup>.

Las expectativas de cambio, de igualdad jurídica y social, hacían pie en lo que podrían ser vistas como una estrategia de *revolución pasiva*<sup>2</sup> de los sectores conservadores, pero leer aquella situación como una *revolución* ponía en primer plano la irreversibilidad del cambio de escenario; así, la percepción de una comunidad de ciudadanos como sujeto político decisonal marcaba profusamente las distancias con el pasado, representado por una nación de súbditos. Decir *revolución* constituía también «una forma de legitimar un avance nebuloso en pos de una mayor igualdad legal y real, pero sostenido por un conglomerado de fuerzas políticas que buscaban dibujar un horizonte legal a dichas transformaciones» (Trullén, 2017: 40).

En *España, República de trabajadores*, publicado en 1932, Ehrenburg afilaba los contrastes y diferencias entre los *trabajadores de toda clase*, que como ciudadanos eran el sustrato de dicho cambio.

En el mes de abril de 1931, los amantes de la libertad proclamaron en Madrid la República. Y no contentos con esto, declararon en la Constitución que España es una “República de

<sup>1</sup> Tal era el dictamen de la Internacional Comunista. Por otra parte, el PCE se esforzó en señalar el carácter contrarrevolucionario de las cortes constituyentes apuntando a lo contrarrevolucionario de la participación en el gobierno de republicanos y socialistas. Pese a la dificultad de plantear una estrategia, evidenciada en las vacilaciones a la hora de apellidar al proyecto revolucionario de actuación comunista, fuera esta *popular o democrática*, se llegó a una consigna «contra la república o monarquía burguesa y por la república soviética» (Cruz, 1987: 133).

<sup>2</sup> Steve J. Jones explica así el concepto de Antonio Gramsci (Jones, 2007: 105): «The crisis can be resolved in favor of a ruling social group [...] By reasserting its authority (even in modified form) and failing to draw subordinates such as the working class into its hegemony, a declining ruling class impedes the development of these productive forces».

trabajadores”. Claro está que, para evitar malas interpretaciones, se apresuraron a aclarar: “Una República de trabajadores de todas clases”. En 1931, lo mismo que en los años anteriores, los campesinos de San Martín pagaron al señor las dos mil quinientas pesetas. Trabajaron todo el año hurgando la tierra estéril. También el señor trabajó lo suyo: al llegar la fecha, se pasó el aviso y firmó el recibo (Ehrenburg, 1976: 48).

A sus ojos, la *revolución* desemboca en un estrato más de la historia, pero la sedimenta, en lugar de transformarla: «los españoles gustan de asegurar que en su país pueden verse distintas épocas sedimentadas como en estratos y sin borrarse unas a otras» (Ehrenburg, 1976: 16) y la *República de trabajadores* lo es también de siervos y parias, *sigue siendo* la España de los curas y los señoritos. Sin embargo, el sedimento cuantitativo que supone la entrada en la modernidad de España aporta también un matiz cualitativo y es por ello por lo que Ehrenburg compara las noticias que de España le llegan con informes médicos. Lejos de hablar solamente de una convalecencia hispánica, remiten, en términos generales a «nuestro tiempo, enfermo de una enfermedad que es la más terrible, pero también la más bella» (Ehrenburg, 1976: 9). La enfermedad de un tiempo transfigurándose a sí mismo irremediable y dolorosamente, con la expectativa de dejar atrás su pasado. El tiempo resucitaba para la gente, que «miraba al cielo y a la esfera de las horas, preocupada» (Ehrenburg, 1976: 8).

### *Línea y Nueva Cultura: el diagnóstico antifascista*

Martes, 29 de octubre de 1935. Aparece en Madrid *Línea: publicación quincenal de hechos sociales*<sup>3</sup>. Dirigida por Julio Just y con Miguel Prieto. Cesar M.

---

<sup>3</sup> *Línea* fue un periódico publicado quincenalmente que solamente llegó a contar con siete números, de los cuales solo se conocen los dos primeros, entre el 29 de octubre de 1935 y el 14 de febrero de 1936. En su nota bibliográfica correspondiente de la Hemeroteca Digital, leemos que entre sus amigos y colaboradores «estará prácticamente en pleno la Generación del 27 y otros políticos de diversas tendencias republicanas, entre liberales, socialistas o comunistas» (BNE, en línea). Mayte Gómez, por su parte, señala que «*Línea* fue la primera revista de ámbito nacional en la que la intelectualidad reformista y la revolucionaria participaron bajo una misma bandera» (Gómez, 2005: 198), en su volumen *El largo viaje* (2005), referido a las políticas culturales del PCE, pone el acento sobre el hecho de que «*Línea* no tuvo una voz editorial reformista que terminara asimilando las voces comunistas [como sí había sido el caso de *Postguerra*, anterior a la Segunda República], por la sencilla razón de que entonces el discurso cultural reformista y comunista habían encontrado una base común y ambos se habían transformado en algo diferente» (Gómez, 2005: 198). Así, la publicación adoptaría una orientación *popular-democrática* (Gómez, 2005) pero, sobre todo, progresista. «Comparte “un común denominador antifascista”, junto a otras revistas del periodo, como *Octubre* (1933-1934), *El tiempo presente* (1935) o *Nueva cultura* (1935-1937)» (BNE, en línea), pero como proyecto conjunto fue «el verdadero precursor del Frente Popular intelectual que habría de tomar forma en los meses siguientes» (Gómez, 2005: 198).

Arconada, Ramón J. Sender o J. Díaz Fernández son colaboradores habituales de un periódico que aspira a expresar «toda la fuerza de un movimiento por estar encima de los partidos y las organizaciones» (29 de octubre de 1935: 1). Así, «va a la rebusca de un lenguaje común para todos» (29 de octubre de 1935: 1), y resume su propósito en

hacer visibles los bajos fondos de la vida social, desconocidos o disimulados hasta ahora. [...] Línea se esforzará en ser la conciencia colectiva del pueblo español, hasta el límite donde la palabra escrita ha perdido su valor y no hay otra solución que la organización para una ayuda práctica ("Editorial", 29 de octubre de 1935: 1).

No produce extrañeza que, por voluntad consciente o por coincidencia explícita, recupere como el título de una de sus secciones fijas, tal y como había hecho el periodista soviético, una paráfrasis del artículo primero de la Constitución de 1931, *República de trabajadores*. El primer reportaje perteneciente a esta sección, "¿Te explicas ahora cómo se vive...?", lo firma Josefina Carabias y recurre al testimonio de una mujer que lucha por dar de comer a sus hijos cuando su marido sufre las consecuencias de participar en la huelga de 1934, también de las penurias de un ferroviario al borde del desahucio. A través de sus testimonios aborda la cuestión del paro en Madrid «un problema que, conscientemente, no podemos ni debemos eludir y que nos obliga a pensar en él y a prestar nuestra ayuda, no por un sentido de caridad, sino por el de ser elementos de hombres frente a hombres» (Carabias, 29 de octubre de 1935: 2).

En el número siguiente, Enrique Azcoaga habla de sus cuatro encuentros con campesinos con ansias de formarse, durante su labor en las misiones pedagógicas<sup>4</sup>; Miguel Hernández refiere el relato de una temporada de invierno en el campo, «el invierno empieza su faena de hambre» (Hernández, 15 de noviembre de 1935: 3) y los jornaleros no pueden sino esperar a que la nieve deje de caer mientras comen una patata al día<sup>5</sup>. En el siguiente, Julia Álvarez Resano aborda en esta sección la situación de la mujer campesina<sup>6</sup> y Alardo

<sup>4</sup> "Cuatro hombres" (Azcoaga, 15 de noviembre de 1935: 3).

<sup>5</sup> Hernández se centra en el testimonio de un campesino, Antonio; «con un brazo sobre otro a ver caer la nieve y a pasar el día con el mendrugo que le queda a uno del verano, cuando no con un vaso de vino y una patata. ¡Y eso que no falte para los siete que somos en la familia!» (Hernández, 15 de noviembre de 1935: 3).

<sup>6</sup> «No se engañe nadie pensando que pudiera un día transformarse la estructuración social sin haber antes reparado la injusticia que envuelve a estas mujeres» (Álvarez de Resano, 29 de noviembre de 1935: 3). Este artículo iba acompañado de «Muchachas en tres talleres: modistas, sastras, encajistas», de la pluma de J. Lorenzo Carriba, quien señalaba, en boca de Esperanza García Atienza, modista de profesión, que en muchos talleres «se obliga a las obreras a trabajar diez y

Prats, la explotación infantil<sup>7</sup>.

Junto con el trabajo de documentación periodística que profundizaba en la llaga de Ehrenburg, aparecían en la sección que nos ocupa documentos de otra naturaleza. En efecto, la *República de trabajadores* que presentaba *Línea* estaba transida de imágenes que exponían de forma gráfica las devastadoras consecuencias del paro forzoso con familias malviviendo en la calle o, por ejemplo, una aldea boquiabierta asistiendo por primera vez en su vida a una proyección cinematográfica a cargo de las Misiones Pedagógicas.

Podemos aplicar las reflexiones de Didi-Huberman sobre la fotografía de Walker Evans al caso que nos ocupa en el sentido en el que estas vuelven sensible algo crucial en la condición de los pueblos. La inteligibilidad histórica está acompañada por una dialéctica de imágenes y miradas que el filósofo bautiza como acontecimientos sensibles. La potencia de las imágenes de *Línea* no reside tanto en su capacidad para constatar hechos, sino para acceder a los *puntos sensibles* de dichos acontecimientos. «Rendre sensible voudrait dire [...] rendre sensibles les failles, les lieux ou les moments à travers lesquels, se déclarant comme impuissance, les peuples affirment ce qui leurs manque et ce qu'ils désirent» (Didi-Huberman en Badiou et al., 2013: 107) y, por ende, estas imágenes se presentan como el volver sensible y la declaración de impotencia de aquellos pueblos inmersos en una situación histórica y política que los expone a la desaparición, suponen una puesta en movimiento y una puesta en emoción del pensamiento, ya que «devant ces failles ou ces symptômes, devenons tout à coup sensibles à quelque chose de la vie des peuples [...] qui nous échappait jusque-là mais qui nous regarde directement» (Didi-Huberman en Badiou et al., 2013: 109). Aquello que miramos o que nos mira es aquello que nos importa y la historia del pueblo impotente, que contrasta con las instantáneas de la erupción de masas del 14 de abril de 1931, nos interpela sacudiendo lo inteligible con lo sensible.

En otro orden de cosas, la sección pretendía acoger un concurso de reportajes del trabajo que no llegaría a tener lugar debido a la propia desaparición del medio. Las bases: «CONTAR SU VIDA DESDE QUE ENTRAN A TRABAJAR HASTA QUE ABANDONAN SU TRABAJO» (Mediano, 31 de diciembre de 1935: 4) no escondían la ligazón que esto encerraba con la literatura proletaria –una literatura hecha

---

doce horas diarias, sin abonarles suplemento alguno; y si no se doblegan ya saben el camino: a la calle [...]. Y añade usted [...] el acoso de los señoritos de la calle, el egoísmo de muchas familias, el abandono en el que nos tienen en muchos organismos oficiales» (Carriba, 29 de noviembre de 1935: 3).

<sup>7</sup> «La infancia en la esclavitud» señalaba la falta de cumplimiento de las leyes que regulaban el trabajo infantil. Hay que tener en cuenta que en aquella época casi 800.000 niños trabajaban en el campo y las ciudades (Prats, 31 de diciembre de 1935: 3).

por obreros— en cuanto esta tiene de exigencia, de «exigir y hacer ver la justicia que esta exigencia encierra, frente a aquellos que se oponen a la marcha histórica de la vida. Y esa historia ha llegado al punto en que se percibe de que es la clase trabajadora quien la historia hace y no quiere que nadie la falsee» (Mediano, 14 de diciembre de 1935: 4). Esta llamada a que los trabajadores tomaran parte en el relato de la que se presentaba como su misma república, narrando sus condiciones de vida y su participación en la esfera de la producción, traducía, a la par, un deseo de colectivización de la experiencia y una impugnación testimonial, vivencial, de las condiciones de opresión concebidas como anacrónicas de las que la clase trabajadora era objeto. Señalaba la propuesta de *Línea* como un medio para desarrollar en los trabajadores

una sensibilidad de captación – o [...] al menos una inquietud– que abrirá su espíritu al deseo de contar, de aprender a decir y también, aprender –aún más– a observar para, si hiciera falta, darse exacta cuenta del papel que están representando en la vida y la importancia que este papel tiene (Mediano, 14 de diciembre de 1935: 4).

De esta manera, la llamada explícita a la toma de la palabra de los productores jalonaba también una llamada a la toma de la conciencia, a una sensibilización y a una modificación del *reparto de lo sensible*<sup>8</sup>, de la manera de relación y participación entre la parte excluida de aquella *República de trabajadores* y la esfera pública

¿Qué sucede en el campo intelectual entre 1931 y 1935 para hacer de la ironía de Ehrenburg un esfuerzo de visibilización, sensibilización y de articulación transversal como la planteada por *Línea*? Se puede responder a esta cuestión dando cuenta de que este proyecto *con la fuerza de un movimiento* responde a un diagnóstico de la *enfermedad del tiempo* y que dicho diagnóstico nace de circunstancias estrechamente ligadas a esa problemática *revolución* a partir de la cual en España se miraba políticamente *la esfera de las horas*. La *marcha histórica de la vida*, el progreso por todos y para todos representado por la emancipación y las luchas plebeyas era el reverso de la impotencia del pueblo que los intelectuales de *Línea* trataban de volver sensible e inteligible, subrayando las exclusiones fundamentales de la esfera pública y politizándola.

En el lapso que media entre 1931 y 1935, el cariz crítico de *la enfermedad* de aquel tiempo se presentará de forma rotunda tras las elecciones generales

---

<sup>8</sup> Rancière explica así este concepto : «J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partage et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage» (Rancière, 2000: 13).

de noviembre de 1933, cuando la CEDA de Gil Robles, que conseguía articular un frente de derechas sin jurar lealtad a la República, lograba entrar en el poder formando gobierno con el partido de Lerroux. Como respuesta, el PSOE y la UGT, que seguían muy de cerca los precedentes de Italia, Austria, Portugal y Alemania, cumplieron su amenaza de huelga revolucionaria en octubre del año 1934. Dicho acontecimiento, la tentativa de toma del poder en la cuenca minera por parte de las Juventudes Socialistas y otras organizaciones, es calificado por David Ruiz (1988) de *revolución defensiva* en tanto en cuanto supuso una huida hacia delante, una solución revolucionaria, que tenía en el horizonte Petrogrado, pero que, sin embargo, se fundamentaba en el ciclo de represión política marcado por una deriva fascistizante del poder<sup>9</sup>.

En el artículo en el que José Díaz Fernández asumía su compromiso con el proyecto de *Línea*, “La línea general”—homónimo al filme de Eisenstein—, se sanciona el fascismo no como un programa determinado sino como «el reflejo de una espiritualidad en derrota» (Díaz Fernández, 29 de noviembre de 1935: 1) que está en la raíz de «un movimiento difuso de caracterizaciones diferentes» (Díaz Fernández, 29 de noviembre de 1935: 1). No es el fruto de sistemas políticos determinados, ni atiende a causas estrictamente sociológicas, «es una epidemia de la época» (Díaz Fernández, 29 de noviembre de 1935: 1) consistente en la narcotización y enardecimiento de las masas, en el fracaso del humanismo como posición filosófica que reivindica la dignificación universal del hombre. Así las cosas, «el hombre ha sido estrangulado, no como personalidad individual, sino como fuente de conciencia cósmica, de donde manan la justicia y el sacrificio» (Díaz Fernández, 29 de noviembre de 1935: 1). Riscos mostraba, por su parte, el fascismo como la sistematización autoritaria de la demagogia, transversal en el escenario europeo, así, en “El derecho fascista: las nuevas orientaciones en la legislación social”, comentaba

El fascismo comienza por la más desenfadada demagogia, ocultándose tras de partidos fascistizantes; después se presenta abiertamente, y por último, cuando escala el Poder, sustituye la demagogia por una legislación monstruosa. El caso de países como Alemania, por ejemplo, representa esta completa evolución. El caso de otros países como España no presenta más que la primera etapa de esta evolución (Riscos, 29 de noviembre de 1935: 7).

Identificaba sin ambages el ciclo represivo del Bienio Negro con la fascistización, «con la anulación de los procesos más esenciales de la Constitución, donde se consagraban derechos, libertades y garantías conquistadas por el

---

<sup>9</sup> Para un análisis del clima político de la coyuntura revolucionaria de Asturias, léase el muy recomendable trabajo de Sandra Souto *Octubre de 1934: Historia, mito y memoria* (Souto, 2013).

impulso y la voluntad del pueblo» (Riscos, 29 de noviembre de 1935: 7)<sup>10</sup>; lo que Díaz Fernández leía bajo un sesgo *civilizatorio*, en sintonía con la Tercera Internacional: «las grandes ideas estaban en marcha, han encontrado un obstáculo ingente, que obstruye la corriente de la civilización» (Díaz Fernández, 29 de noviembre de 1935).

Así, en agosto de 1935, en el XIII Pleno del Comité Ejecutivo de la Internacional Comunista celebrado entre los meses de junio y julio de ese mismo año, se definió el fascismo como «la dictadura terrorista abierta de los elementos más reaccionarios, más chovinistas y más imperialistas del capital financiero» (Dimitrov, 1935) que «intentan adelantarse al crecimiento de las fuerzas de la revolución mediante el aplastamiento del movimiento revolucionario» (Dimitrov, 1935). Unos meses atrás, para sofocar la toma del poder popular en Asturias, las tropas capitaneadas por Yagüe y Doval, con el apoyo del ejército colonial, causaron un total de 2.000 bajas entre los insurrectos y a lo largo y ancho de todo el país se encarceló a militantes de distintos grupos de izquierda, periódicos fueron secuestrados e intelectuales encarcelados, torturados y asesinados: la tortura de Javier Bueno, director del diario socialista *Avance* fue encubierta como un caso de forunculosis. Se abrirían procesos contra Antonio Espina e Isidoro Acebedo por escribir contra el gobierno de Hitler y exigir la liberación de Thälmann a la embajada alemana. Sin duda, los seis disparos que mataron a Luis de Sirval fueron los que más ampollas levantaron por lo dilatado de la controversia y la movilización que desencadenó<sup>11</sup>. Así, la muerte del periodista valenciano que documentó el ajusticiamiento de una adolescente –Aída Lafuente– fue declarada accidental y, en consecuencia, tibiamente castigada por el juez de instrucción. Dicho suceso fue caracterizado por la revista valenciana *Nueva Cultura*<sup>12</sup> en septiembre de 1935 como «la

<sup>10</sup> Reproducimos, para una mayor concreción de detalles, la cita completa: «En España, la orientación fascista de la legislación, ha comenzado con la abolición, de hecho, de muchas leyes más o menos democráticas, como la de expropiación de bienes de muchas congregaciones religiosas; la aplicación que se está haciendo de la ley de Vagos; con la promulgación de la ley del 11 de octubre, que reestableció por un año la pena de muerte por tiempo indefinido [...]; con los decretos de 7 de marzo de 1934 y otros posteriores sobre la creación de campos de concentración; con los proyectos de ley de Imprenta, de ley electoral, de ley sobre movilización para la “defensa nacional” [...]; con la formación de procesos y las condenas emitir opiniones relacionadas con el régimen político de otros países (procesos contra los escritores Antonio Espina, Isidoro Acebedo, etc.)» (Riscos, 29 de noviembre de 1935: 7).

<sup>11</sup> Para una lectura detallada sobre el proceso y sus consecuencias, léase el volumen de Antonio Ríos Carratalá, *Hojas volanderas* (Ríos Carratalá, 2014).

<sup>12</sup> Manuel Aznar Soler, en su *República literaria y revolución* (2010) ha dado cuenta profusamente de la evolución de la que, para él, constituye «la revista con el planteamiento teórico más coherente de entre las publicadas en España durante los años de la Segunda República» (Aznar, 2010: 378). La publicación *Nueva Cultura: Información, crítica y orientación cultural*, fue fundada gracias a la iniciativa de un grupo de comunistas valencianos que partían de asociaciones previas como

culminación –y hoy ya el símbolo— de la represión contra las fuerzas vivas de la nueva humanidad española, de un Estado agónico representante de cuanto viejo, muerto y sucio pesa sobre nuestro pueblo» (agosto-septiembre de 1935: 6).

*La epidemia de la época contra la marcha histórica de la vida* resultó ser el relato diagnóstico *de la enfermedad de nuestro tiempo* que refrendó el valor de la *revolución* de 1931.

Pues la República, nacida revolucionaria, se opone a su esencia, a degenerar a gloria muerta, en tradición arcaica; a renunciar a su forma de vida, que es lucha, progreso, y por consiguiente, revolución. Hay, por lo tanto, más de una noción fundamental posible de la República: existe la tradicional y la rebelde, la dogmática y la creadora, la muerta y la viva.

Frente a esta alternativa que para muchos sectores del país resulta, hoy por hoy, un conflicto de conciencia política, hondo y agudo, surge una cuestión ¿República española de 1931 ó (sic.) de 1935? ¿República, por último, conservadora, o República popular, antifascista? (29 de noviembre 1935: 8).

La cita anterior, introducción a la encuesta de *Línea* “¿Qué República?”, es esclarecedora en tanto en cuanto nos permite reubicar en 1935 el capital revolucionario de los sucesos de 1931. A una visión *revolucionaria, creadora, rebelde, luchadora, progresista y viva* de la república que se identifica con los valores de 1931, se opone una desviación *tradicional(ista), arcaica y muerta* de 1935. Una república *conservadora* se enfrenta, pues, a otra *popular y antifascista*.

En el presente trabajo pensamos el antifascismo como lugar de sensibilización, de diagnóstico y también de radicalización y encuentro y organización de la sociedad civil. Atendiendo a la propuesta del periódico *Línea*, se trata de una sensibilidad *con toda la fuerza de un movimiento* que desborda a los partidos y las organizaciones<sup>13</sup> «sobre la base de una filosofía de la historia que postula la evolución de la humanidad hacia el triunfo inevitable de la razón» (Traverso, 2009: 225) y logra concentrar a republicanos progresistas, socialistas y comunistas que, antagonistas hasta el momento, ahora se aliaban sobre una base de mínimos real y consistente. «En definitiva, más allá de sus divisiones ideológicas y políticas,

---

la UEAP cuya cabeza más visible sea la de Josep Renau. «*Nueva Cultura* conoció dos etapas bien diferenciadas, la primera comprende trece números entre enero de 1935 y julio de 1936 y se caracteriza por su antifascismo militante y por su esfuerzo de organizar el Frente Popular de la cultura española; la segunda, ocho números, entre marzo y septiembre de 1936, en la que trató de desarrollar, como órgano oficial de la Aliança d'Intel·lectuals per a Defensa de la Cultura de València (AIDCV) el frente revolucionario de la cultura española» (Aznar, 2010: 378). Mayte Gómez señala, por su parte que «*Nueva Cultura* simboliza a la perfección la transición en la que se encontraban los intelectuales del PCE, en la medida en la que se empezaba a abandonar el discurso cultural proletario [...] y se empezaba a adoptar un nuevo discurso popular» (Gómez, 2005: 187).

<sup>13</sup> Así, Groppo lo caracteriza como « une sensibilité qui s'exprimait par des pratiques militantes et qui allait au-delà des parties communistes et socialistes, et même du mouvement ouvrier et son ensemble, bien que ce dernier en constituât le noyau central» (Groppo, 2003: 89),

el antifascismo tiene como objetivo la defensa de la civilización amenazada» (Traverso, 2009: 215).

El antifascismo de mediados de los treinta desmiente que su matriz dependiera directamente de la Tercera Internacional<sup>14</sup>. Sí, es cierto que bajo el sello del antifascismo como cultura política se forma una generación de militantes comunistas y *compañeros de viaje*<sup>15</sup>, pero esta debe entenderse también en el marco de gestación de un espacio público europeo en el que participan los intelectuales comunistas. Dicha esfera pública, que no escondía su simpatía generalizada por la defensa de la URSS, se articularía principalmente en términos de defensa de la cultura y del hombre. En el número-manifiesto electoral de la revista *Nueva Cultura*, publicado con ocasión de la candidatura del Frente Popular a las elecciones de 1936, “*Nueva Cultura con el Frente Popular*”, se justifica la adhesión de la revista a la coalición política como forma de refrendar el Congreso internacional de París<sup>16</sup> «[...] tratamos de concretar en España sus acuerdos, realizar en lo concreto lo que se planteó en general como válido para todos [...] a través de la lucha en Defensa de nuestra Cultura ibérica» (febrero de 1936: 5). La definición de cultura «como forma dignificada de relaciones humanas» (febrero de 1936: 6) refleja, sin lugar a dudas, las aspiraciones de la esfera pública en la que los intelectuales decidieron batirse contra el fascismo.

Por la cultura la sentimos mejor como una forma de vida en las relaciones de unos hombres con otros, la sentimos mejor integrando en el hombre sus instintos, sus sentimientos, sus costumbres e inclinaciones, sus tentaciones mismas, todo el cúmulo pasional de la vida vinculado a un tipo cultural determinado. La cultura, el progreso, serán el hombre mismo moviéndose, también a pesar de todo, hacia sucesivos climas mejorados de conciencia. Podrán ser algo más que reductos para los elegidos, o ese desarrollo deshumanizado que dentro de un régimen de interés privado adquieren inevitablemente las posibilidades creadoras del hombre (febrero de 1936: 5).

Con Mayte Gómez, podemos poner en evidencia que, desde la publicación se «ofreció una interpretación histórica de la evolución cultural española en la que

---

<sup>14</sup> «La simple cronología de la génesis del antifascismo desmiente la tesis según la cual su matriz es comunista» (Traverso, 2009: 215).

<sup>15</sup> *Los compañeros de viaje* eran aquellos escritores que, sin tener una vinculación orgánica con la causa comunista, profesaron de forma activa su vinculación con los postulados del socialismo, como formas ideológicas en transformación cuya misión era, a su vez, orientar al resto de la sociedad –sobre todo a las capas intelectuales— hacia esta misma transformación de la cual eran objeto.

<sup>16</sup> Celebrado entre el 21 y el 25 de junio de 1935 en el *Palais de la Mutualité*, en París, el I Congreso Internacional de Escritores para Defensa de la Cultura, supuso «el primer paso colectivo, la primera puerta abierta por el antifascismo intelectual al espíritu de la Resistencia. Pero, ante todo, [...] constituyó una gran manifestación antifascista de la literatura universal que tuvo una profunda y progresiva resonancia internacional» (Aznar, 1987: 72).

el protagonista ya no era el proletariado, sino el *pueblo* y que la lucha de clases se reemplazaba [...] por la esperanza de redimir a la humanidad entera de las fuerzas malignas del fascismo» (Gómez, 2005: 187).

Estaba “La cultura española en la ilegalidad”, tal y como Sender tituló el primer artículo de la revista que él mismo fundó, *Tensor*, publicación que «venía a forzar las condiciones existentes, a tratar de conducir a su extremo aquella singular coyuntura» (Dueñas Lorente, 2001: XVII). La cultura, entendida desde *Tensor* como el proceso emprendido por el hombre en su dominio del mundo «forzado y contrahecho por las clases dominantes» (Sender en Aznar, 1987: 690), dejaba de tener una atribución de clase y pasaba a ser patrimonio de todos aquellos que se rebelaron contra el freno y cortapisas de la historia, las capas parasitarias de la sociedad: «No podemos hablar de una cultura en vigor, porque lo que nos rige [...] es una tendencia restrictiva y coercitiva contra la cultura» (Sender en Aznar, 1987: 701). Solo cabía, pues, «infundir energía a la cultura que lucha en España hace siglos por desplazar a la teología y a la metafísica» (Sender en Aznar, 1987: 701). En resumidas cuentas, tal y como Arconada recogía las palabras de Máximo Gorki en su artículo “Quince años de literatura española”, o bien se estaba «con la fuerza obrera de la cultura por la creación de nuevas formas de vida, o contra esa fuerza, por la continuación de la casta de los explotadores irresponsables» (Arconada, junio-julio de 1933).

Paradójicamente, esta defensa del progreso como garantía de la igualdad social supone un retorno a los principios cuando «los reaccionarios, los fascistas de todos los colores se esfuerzan en volver atrás la rueda de la historia» (Dimitrov, 1966: 151). La respuesta, según Díaz Fernández: «hay que volver, en efecto, al punto de partida. Pero no se diga que se ha perdido el tiempo; será la experiencia quien nos salve del pasado» (29 de noviembre de 1935: 1). Esta posición rebasaba una renuncia coyuntural de los principios del marxismo y ratificaba su inserción praxeológica en el presente, los actualizaba reflejándolos en la universalidad de la lucha que se libraba, lo cual significaba «ayudar a la entraña viva de la CULTURA — materia prima: pueblo— a soltarse del yugo secular que la atenaza» (febrero de 1935: 5). El retorno a los principios fragua una visión de futuro nutrida por la experiencia y la recuperación de lo esencial, en la que nociones como *pueblo*, *progreso*, *cultura* y *hombre* tradicionalmente pertenecientes al acerbo ilustrado y presentes en el discurso de las revoluciones burguesas, contribuyen a articular un mensaje transhistórico y universalista, llegando a ser muchas veces intercambiables. La cultura, atributo sublimado del pueblo en su historicidad progresista, establece el vínculo entre el desarrollo de las fuerzas productivas y el desarrollo de las ideas.

Así, el pueblo ya no puede renunciar al legado de 1931, sino que debe profundizar en él.

Asistimos a una concepción del fascismo como *epidemia de época*. Si Ehrenburg hablaba de la *enfermedad de nuestro tiempo*, Gramsci sostendría que «la crisis consiste justamente en que lo viejo muere y lo nuevo no puede nacer, y en este terreno se verifican los fenómenos morbosos más diversos» (Gramsci, 2018: 56). A un pasado que regresa para clausurar el futuro se impone la experiencia de un pasado que marca la pauta del futuro y cuya «nave revolucionaria tendrá que superar no pocos escollos antes de arribar a la orilla salvadora» (Dimitrov, 1976: 150). Hay un futuro reaccionario que vendrá a recordar el pasado y hay un pasado compartido, triunfal, que viene a afirmar el futuro. Se integra como crisis civilizatoria, una imagen dialéctica de la historia en la que se juegan las posibilidades de todo avance y todo retroceso.

### *Historia de un día y la esfera de las horas*

Durante el Primer Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura de París, Mijáil Koltsov llamó a la participación respecto a un proyecto particular, *Un día en el mundo*, propuesto y dirigido por el propio Gorki desde el Congreso de Escritores Soviéticos de 1934. *Historia de un día de la vida española* es el resultado de asumir este desafío. El texto, aparecido en el último número de *Tensor*, en octubre de 1935 se introducía a sí mismo como «un intento de trabajo literario colectivo en el que hemos intervenido casi todos los escritores que aparecen en la lista de colaboradores» (Sender et al., octubre de 1935: 1), algunos de los cuales habían sido detenidos, precisamente, durante la preparación del número<sup>17</sup>. Dicho texto se proponía reflejar con «una fidelidad lejana al realismo limitado y estrecho» (Sender et al., octubre de 1935: 1), la vida española en un día escogido al azar. Dicha superación del realismo, que traducía posiblemente la voluntad de adaptar en terreno patrio el fondo del realismo socialista<sup>18</sup>, marcaba las distancias respecto al realismo decimonónico.

<sup>17</sup> «Antonio Espina, por comentar desfavorablemente la dictadura nacionalsocialista. Diego Ruiz por analizar científicamente la expansión sangrienta de Mussolini en Abisinia, Isidoro Acebedo por protestar ante una representación extranjera por los procedimientos despóticos que se emplean en aquel país. César Falcón, por sospechas de agitación subversiva» (Sender et al., 1935: 72)

<sup>18</sup> Louis Aragon señala que el realismo socialista «exige del artista una representación verídica, históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. [...] El carácter verdadero e históricamente concreto de dicha representación artística de la realidad debe combinarse con el deber de transformación ideológica y de educación de las masas dentro del espíritu del

Dicho cambio de guardia implicaba un régimen estético en el que la mimesis de la realidad suponía una toma de posición historicista y no se podía sustraer a la propia naturaleza cambiante de la realidad tal y como era percibida en términos de una dialéctica progreso/ reacción. La superación del realismo era, ante todo, una superación de la perspectiva con la que se abordaba la realidad «con la que no estamos satisfechos sino en cuanto forma parte de un proceso de cambio y avance constante» (Sender, mayo de 1936: 31), referirá el aragonés en “El novelista y las masas”.

Se nos relata el 27 de septiembre de 1935: el día de los Santos Cosme y Damián. En esta fecha «no ha quedado preñada ninguna reina, por lo menos en España; no ha tomado el capelo ningún arzobispo; no ha lanzado proclama alguna ningún general» (Sender et al., octubre de 1935: 2). Se nos presenta, así, como un día entre tantos otros días. Sin embargo, pronto descubriremos la excepcionalidad de una tesis en la que lo que lo presuntamente anodino se conjuga con la excepcionalidad.

«Nos hemos repartido las glosas entre veinticuatro escritores. Tocamos a una hora del día cada uno» (Sender et al., octubre de 1935: 4). Es la polifonía anónima de los colaboradores fundidos en un solo narrador. Se nos dice transmitir el relato sistemático de las veinticuatro horas de un día concreto y es el tiempo, como magnitud horaria, aquello que organiza el relato. No obstante, «el fiscal de la república, los embajadores de los gobiernos fascistas, el artículo de fondo de Prensa y el edicto del juzgado de instrucción se interponen entre nosotros y los hechos, sin reina, arzobispo o general» (Sender et al., octubre de 1935: 2), porque los hechos que están en el punto de mira de este dispositivo narrativo «son precisamente los que están más vivos en la imaginación de cuantos nos impiden que los refiramos. Y son hechos simples, desnudos, directos» (Sender et al., octubre de 1935: 2). Hay, pues, una cláusula estratégica en el pacto narrativo y que tiene que ver con la composición de los materiales a partir de los cuales se construye la narración: la prensa cotidiana del día, visada por la censura, es el soporte de los hechos, el narrador solo interviene como glosador.

No podemos sino reseñar informaciones de la prensa autorizada. [...] Se nos permite la glosa de esos hechos. Nada debe impedir en un país democrático y parlamentario que esa glosa sea de doble filo [...]. Allí donde el rojo no puede aparecer[,] por la izquierda quedaría un

---

socialismo» (Aragon y Breton 1973:74 en Aznar 2010: 228). Se ha de señalar, no obstante, las reticencias compartidas de la propia militancia cultural en la esfera comunista al adaptar estas prácticas literarias. Por su parte, Sender insistirá varias veces en matizar el término *realismo socialista* apellidándolo como *dialéctico*, dando cuenta de que en España no había llegado todavía el socialismo y que la cultura debía intervenir directamente en el desarrollo de la historia participando en su construcción.

vacío si no tratáramos de llenarlo por la ironía y la quebrada luz de lo grotesco (Sender et ali., octubre de 1935: 3-4).

Hay una diferencia entre lo que se quiere contar y lo que se puede o se tiene que contar, las informaciones refrendadas por el Ministerio de Gobernación son presuntamente glosadas y en la glosa reside la pujanza dialéctica de los hechos que no se pueden referir pero que deben ser objeto de una interpretación crítica. El pacto de lectura es ideológico e integra la implicación política del lector, la lectura es un cuchillo de doble filo; el encuentro de transformación entre lector y narrador vehicula un posicionamiento antagonista. No se cita la fuente origen y aparecen en ráfaga los recortes de prensa. Y así, aunque no se pueda, se habla de:

El campo maravilloso de Levante, trabajado por los jornaleros y pequeños agricultores, con las imágenes del agua en regatos, del sol en los naranjales, de la canción en el aire, iría con el aire de los mozos y de las barracas. Con las colinas verdes de Vasconia, mullidas en el mugido, ahiladas en el chistu, la sed de leche de los niños. Con el olivo, el trigo y la vid andaluces, la esquividad del pan, el aceite y el vino. Iría, con la ternura de Galicia, la dureza del fuero, la superstición –alcahueta de banqueros y obispos— y de la emigración. Con la gravedad realista de Castilla, la mala broma envenenada y sangrienta de la opresión. Con la fiebre creadora de los altos hornos, de las hiladuras, de las grandes industrias, el desánimo siempre alerta de los explotados. Con el silencio de las cárceles, la alegre esperanza de la calle, del taller, del sindicato y la seguridad del gozne amigo. Con el aula triste y el laboratorio estéril, la necesidad juvenil de crear una libertad organizada (Sender et al., octubre de 1935: 2-3).

Se nos remite a la heterogeneidad de un protagonista colectivo que *puebla* la geografía española, los espacios de trabajo, las distintas esferas de producción – manual, intelectual— y sufre los dispositivos de represión. Se viene a señalar que la prohibición que pesa sobre el pueblo y que configura su impotencia es la misma que pesa sobre el discurso: se trata de un pueblo que no puede *tomar parte* en la política, que no puede *volverse sensible* ni tomar parte en el *reparto de lo sensible*.

Al abordar la noción de *pueblo*, Alain Badiou lo hace desde una problemática que nos resulta de interés: se inserta en la dialéctica del *pueblo* oficial, el falso pueblo, reconocido por el consenso de la oligarquía y aquel pueblo excluido<sup>19</sup>. Por otra parte, reconoce un *pueblo* que se declara como tal y destruye la inercia de la que es objeto encarnando la novedad política<sup>20</sup>. En virtud de esto supone «une sorte d'exception immanente à l'inertie constitutionnelle» (Badiou en Badiou et al., 2013: 15). A este pueblo beligerante o excluido se le suma el *pueblo* como la

<sup>19</sup> «Il est et ne peut être que l'arrachement du mot *peuple* au faux peuple composé de ceux qui font le consensus autour de l'oligarchie» (Badiou en Badiou et ali., 2013: 20),

<sup>20</sup> Al respecto, Badiou establece una distinción entre aquellos que representan al pueblo y aquellos que se declaran como pueblo en el proceso de destruir su propia inercia política e instituir la novedad: «non pas qu'elle représente le peuple, mais qu'elle est le peuple en tant qu'il détruit sa propre inertie et se fait le corps d'une nouveauté politique» (Badiou en Badiou et al., 2013: 16).

comunidad política propia de las naciones sin estado, «*peuple* existe alors selon le futur antérieur d'un état inexistant» (Badiou en Badiou et al., 2013: 20)

En esta *Historia de un día*, los dos usos se superponen porque es el pueblo excluido por un estado pretendidamente legítimo el que existe desde el futuro anterior de un Estado que todavía no ha llegado. El Estado existente se entiende como un compuesto entre burguesía y feudalismo rentista agrupado gracias a la compraventa de valores bursátiles, dependiente del capitalismo monopolista y, por tanto, de negocios en los que la Iglesia tiene mucho dinero en juego. Siguiendo el símil de Ehrenburg, el capitalismo en *Historia de un día* se parece a la ciudad de Madrid: «el capitalismo español es la cosa más feudal, más ignorante, más bestia que puede imaginarse. Pero tiene también su Gran Vía. Su Gran Vía es el trust monopolista de la industria española, del “trust” de los jesuitas- Urquijo Ruiz Senén» (Sender et al., 1935: 86-87).

Los acontecimientos se ciñen al orden del día, que señala diariamente el garante del orden público, el Ministerio de Gobernación: *reina la tranquilidad en toda España*. *Historia de un día* es el contrarrelato de este orden.

Pero no alteremos el orden, ningún orden. Primero el orden público. Luego, el orden privado. En el primero van comprendidos otros órdenes femeninos: la orden de la plaza, la orden del día, la orden del Cuerpo. En el segundo, varias órdenes monásticas y la ordenación bancaria. Todo esto es muy importante en la República (Sender et al., 1935: 5).

La sorna no es gratuita, dada la sutileza de la referencia a la Ley de Orden Público –también conocida por sus siglas, LOP—, ley que había sido redactada en julio de 1933 por el entonces colaborador de Azaña, Oriol Anguera de Sojo, quien luego sería ministro cedista<sup>21</sup>. Dicha ley se aplicaba al estado de excepción y solo era aplicable en tanto en cuanto las garantías constitucionales fueran suspendidas por decreto, sin necesidad de que tal decisión pasara por las Cortes. En la LOP se establecía una triple tipología de estado de excepción: *estado de prevención*, *estado de alarma* y *estado de guerra*<sup>22</sup>. Tal y como señala Manuel Ballbé, el uso radical-

---

<sup>21</sup> Ocupó en 1933 el cargo de fiscal general de la República. Fue ministro de Trabajo, Sanidad y Previsión desde el cuatro de octubre de 1934 hasta el tres de abril de 1935.

<sup>22</sup> Cuando el *estado de prevención* –que se declaraba para tomar medidas que no podían ser aplicadas en un régimen normal— o el *estado de alarma* –aplicado en casos de *notoria e inminente gravedad*— fuesen declarados, los delitos cometidos no serían juzgados por un tribunal ordinario, sino por *tribunales de urgencia*. En el *estado de guerra*, habría *consejos de guerra* constituidos únicamente por militares. Para más información consúltese Miguel Pino Abad (2012: 758). En otro orden de cosas, debe observarse también la entrada en vigor y la aplicación de la Ley de Vagos y Maleantes; en este sentido, Ricardo Campos señala: «tras la Revolución de octubre de 1934 muchos obreros fueron internados aplicándoles esta ley. Además, la mayoría parlamentaria de derechas surgida en las elecciones de otoño de 1933, incluyó en noviembre de 1935 como nuevo supuesto de peligrosidad sin delito la propaganda» (Campos, 2014: 8).

cedista de la ley de excepción «*pasará a ser la regla [...] está permanentemente declarado el estado de prevención, de alarma o de guerra*» (Ballbé, 1983: 363). Ello daría pábulo a que el por entonces secretario general del POUM, Joaquín Maurín, se refiriera a la LOP como una *anticonstitución*, la «verdadera antítesis de la revolución» (Maurín, 1935) cuando la burguesía «sabe que vive debajo de un volcán» (Maurín, 1935). Remontándose a Ferdinand Lassalle viene a subrayar el decalaje entre la *constitución formal* y la *constitución material* imperante en la situación.

Quando la Constitución real y la escrita no concuerdan, cuando son diferentes, surge un conflicto irremediable; hay un malestar permanente; chocan las formas sociales y las fórmulas jurídicas. Es un período de falso constitucionalismo, peor aún que el mismo absolutismo. Ese es el caso presente de España (Maurín, 1935).

Así, siguiendo la pista de Maurín, Pérez Trujillano interpreta que, a través de *normas infraconstitucionales*, «la Constitución material se vio sometida a una fuerte tensión y rozó la quiebra total de la formal» (Pérez Trujillano, 2018: 292). La LOP significaba, pues, «una pseudo-Constitución coherente con las relaciones de clase sustancialmente alteradas con anterioridad y singularmente con posterioridad a los sucesos revolucionarios obreros de 1934» (Pérez Trujillano, 2018: 294). Así, la nación deviene un espacio anómico en el que actúa una fuerza-de-ley sin ley des-aplicando una norma cuya aplicación ha sido suspendida, un umbral en el que «la pura violencia sin logos pretende actuar un enunciado sin ningún referente real» (Agamben, 2003: 83).

No es azaroso que nuestro relato vaya de la capital a las zonas periféricas y que comience, precisamente, en el reloj de la Puerta del Sol, el reloj de Gobernación. Un avión nocturno revela las inquietudes de los viandantes.

Una inquietud, un desasosiego inexpresado que no hacen sino confirmar los sucesivos ministros de gobernación, con la frase ritual y ya tópica en los reportajes irónicos de que la tranquilidad ya reina en toda España [...]. ¡Buh! ¡Buh! ¡Buh! El miedo, un miedo vago a no se sabe qué, puebla ya no las conversaciones, sino hasta los rostros (Sender et al., octubre de 1935: 10).

El director de un periódico de derechas lamenta las pérdidas que le producen sus inversiones en explosivos mientras prepara para el día siguiente con la redacción la noticia más sonada: el nuevo ministro de Gobernación<sup>23</sup>, quien

<sup>23</sup> La *crisis* de la cartera viene dada por la salida de Manuel Portela Valladares, quien había sido ministro desde el mes de septiembre de ese mismo año y fue sustituido por Joaquín de Pablo-Blanco Torres. Según Rubén Pérez Trujillano, Portela, político independiente de talante galleguista y centrista, fue el artífice de una serie de medidas de retorno al civilismo, pero tales medidas no han de leerse como un énfasis en la democracia sino dentro del cuadro de lo que llama *bienio*

promete mano dura contra toda laya de *pistoleros*. En otro orden de cosas, unas cuartillas que llegan de Valencia cuentan la historia del tío Manel: una situación desesperada de hijos en paro, soledad y enfermedad entre arrozales que eliden las rotativas, las que solo refieren el hallazgo de un cadáver en la Albufera. En su tren nocturno, el señor Ventosa, político, financiero y católico, «vuelve satisfecho porque en la crisis ministerial recién resuelta la plutocracia catalana y catalanista [...] ha ganado terreno» (Sender et al., octubre de 1935: 16). Se cierran centros culturales obreros en Barcelona, pero bancos y asociaciones católicas reaccionarias abren sus propios espacios para los trabajadores<sup>24</sup>.

A la redacción de un periódico de oposición «cuya oposición, controlada por la censura gubernativa, es paliada antes de llegar al público» (Sender et al., octubre de 1935: 22), llegan varios telegramas: en Bilbao se abre causa y se condena a dos obreros a cuatro años por tenencia de armas y explosivos pese a que no se ha podido concretar acusación alguna (Sender et al., octubre de 1935: 23). Las mismas acusaciones, dirigidas contra los integrantes de Falange dan un resultado distinto: «por la sentencia que puso fin a la vista, resultaron absueltos los jefes fascistas Ruiz de Alda y Ledesma» (Sender et al., octubre de 1935: 24), se condena al señor Bombín, el portero del edificio, a cuatro meses y un día.

A continuación, recorremos la trayectoria vital de Juan Simeón, obrero que sale del servicio militar y no puede prolongar su anhelo de libertad más allá de la miseria en la que se ve envuelto años después y así, es el suicidio de Juan Simeón el que marca el tránsito de la noche al día. Siempre «hay algún trabajador que se suicida, [...]. Es el hambre, es la pobreza que no se puede vencer. Es el pantano cenagoso de la vida nacional donde se hunden todos los días cientos de trabajadores en la miseria» (Sender et al., octubre de 1935: 37).

Juan Vergara, parado de larga duración, se despierta en un banco y observa a los elegantes que vuelven de fiesta, «ha sacado la conclusión [de] que él solo

---

*desconstitucionalizador* o *desconstituyente* (Pérez Trujillano, 2018: 292) Con todo, a la postre, fue él el responsable de convocar las elecciones que le darían la victoria al Frente Popular en febrero de 1936.

<sup>24</sup> Copiamos una extensa cita que pensamos, puede ser de interés a la hora de recrear los espacios y las pautas de acción de la movilización cultural antifascista. «Mientras mandan en Barcelona los accionistas de la Lliga, hay muchos círculos, sociedades y centros obreros cerrados en toda Cataluña. En cada uno de ellos suele haber un cuadro artístico. En sus bibliotecas hay libros políticos de Proudhom [sic.], de Kropotkin, de Marx, versos catalanes y españoles, novelas de Balzac, de Zola, de Pérez Galdós, de Barbusse. Revistas: Nueva Cultura, Orto, Mañana, Tensor. En esos centros se discutía de arte, de política. Se hacían colectas para aliviar la situación de los parados, de los presos. Son centros de solidaridad proletaria y campesina espontánea. Son auténticos focos de cultura, la mayoría están cerrados. En cambio, la burguesía catalana ofrece a los trabajadores espectáculos» (Sender et al., octubre de 1935: 17).

significa bien poca cosa; pero, unido a todos los que viven como él entonces, entonces varía de aspecto el asunto» (Sender et al., octubre de 1935: 40). Los periódicos de provincias reseñan una noticia que concita mucho más interés, «las monas del parque de Zaragoza tienen frío en el amanecer. Desde que amanece hasta que el sol entra en la jaula, tiritan las pobres» (Sender et al., octubre de 1935: 41). En la fábrica Standard de Madrid, un corresponsal se presenta como *former clerk* o ayudante de contraamaestre, un cuadro medio que se identifica con los trabajadores que leen los periódicos, entre líneas, como nosotros leemos cuanto sucede entre España y la Europa de entreguerras.

En Málaga «donde hay un turista aparecen quince vagabundos hambrientos, desertores del campo y no asimilados por la fábrica» (Sender et al., octubre de 1935: 46). En Huelva, también tienen frío las monas. En Sevilla, el fiscal pide un mes y medio de cárcel por atropellar a un campesino (Sender et al., octubre de 1935: 48), mientras José Elías Caro muere a manos de dos fascistas a causa de dos disparos y una negligencia médica (Sender et al., 1935: 48). Antonio Campoy es detenido en el trabajo y su padre exige a los periódicos corregir un dato curioso: pasó una semana en el calabozo entre interrogatorios y no solo un día (Sender et al., octubre de 1935: 48).

La realidad de un pueblo impotente se sobreescribe a otro estilo de vida. Una joven reportera nos cuenta cuanto acaece en un barrio muy distinto: «esta calle de los capitalistas es otra calle. La llena un público que sale de las iglesias y entra en los bancos, sale de los bancos y entra en los ministerios, sale de los ministerios y entra en las oficinas de la jefatura política del partido» (Sender et al., octubre de 1935: 56). En la bolsa de Madrid, burgueses, aristócratas y clérigos se dan de la mano: «caras enrojecidas por los puros y las pasiones taurinas y financieras, una serie de pantalones arrugados y ojos turbios» (Sender et al., octubre de 1935: 62) y, por otra parte, «rostros correctos, miradas displicentes, sonrisas frías. Cruces en las corbatas, cuellos duros, desdén y desidia» (Sender et al., octubre de 1935: 62).

A la hora de la merienda recorreremos los cafés, en los que la pequeña burguesía discute de política. También los salones de té. «Un salón de té es un centro cerrado de clase. Su ambiente: aristocrático o burgués» (Sender et al., octubre de 1935: 98), nos dice uno de los corresponsales. «Las viejas embalsamadas, las niñas enciclopédicas, los jóvenes almidonados, más o menos fascistas o monárquicos, dan carácter pintoresco a estas discusiones interminables de la merienda, que duran tres horas largas: de 6 a 9 o más» (Sender et al., octubre de 1935: 99). El texto se cierra tras pasar revista a la cartelera valenciana, donde censura los

espectáculos subidos de tono. No sin antes hacer mención a la proyección de la Pimpinela Escarlata de Harold Young<sup>25</sup>

Volviendo a nuestra pregunta inicial, ¿cómo se escenifica, pues, a la España que *mira la esfera de las horas*?

Para los obreros en paro, para aquellos que mueren, aquellos que trabajan, que celebran o bromean «el reloj se para cuando no tiene cuerda» (Sender et al., octubre de 1935: 29) de la misma manera en la que «el hombre pierde su libertad cuando no tiene dinero» (Sender et al., octubre de 1935: 29). El tiempo de la fábrica, en el que los empleados van entrando según su rango y su clase social se corresponde también a una experiencia del tiempo segregada. Los primeros en llegar y los últimos en irse ven la actualidad, pero miran más allá. Todo el país es una oficina en la que las agujas del segundero resuenan y sedimentan un presente insostenible de tiempo acumulado<sup>26</sup>. Ello contrasta con la distensión temporal de los salones de té y las tertulias de tres horas, las de aquellos que tienen tiempo para gastar en vez de ser esclavos del segundero o la campana de la fábrica.

Tras la *tranquilidad* como garantía del orden público se encubre el peligro del nexo político entre la violencia y el derecho desaplicado por el estado de excepción. Por otra parte, el tiempo mecánico y sedimentado, propio de la esterilidad burocrática del Estado burgués que reprime la *cultura* que representa toda fuerza de cambio, es tiempo de detenciones nocturnas y accidentes laborales que quedan en la penumbra; es también el tiempo en el que se pintan las paredes de la calle con las demandas que luego fraguarán la unidad de acción.

Cabía narrar un presente filtrado a través de *condiciones políticas emergentes* como crítica a las *condiciones económicas y sociales existentes*: entre el pueblo como anhelo y sujeto de novedad política, pero también como germen del poder constituyente frente al estado de excepción, esto es, el pueblo como ejecutor de la *soberanía popular*. Curiosamente, ello nos da una configuración simbólica parecida a la que encontramos en los conflictos de liberación nacional; la de una representación interclasista en la que el *pueblo* no puede ser dissociado de

---

<sup>25</sup> «Hoy el *malo* es un símbolo; y el *bueno*, también. Estos personajes del cinema moderno, del cinema *pensante*, son toda una encarnación ideológica. La masa, aglutinante y suspicaz elige entre uno y otro símbolo [...] que puede ser ese soldado rojo de los Soviets chinos o ese otro [...] que se nos presenta en *La Pimpinela escarlata* como un vulgar enemigo público» (Sender et al., octubre de 1935: 101).

<sup>26</sup> Un corresponsal-oficinista nos cuenta: «veo a todo el país como una inmensa oficina, donde cada suceso lleva de antemano el frío “archívese” y en el que nunca se pondrá voluntariamente al margen del escrito del desheredado el “como se pide” de algunos expedientes» (Sender et al., octubre de 1935: 65).

una *nación*<sup>27</sup>. La experiencia del presente se revela como el anacronismo de una dictadura de clase y la Constitución material tensa los límites de aquella otra, la formal, que define la nación como una *república de trabajadores de toda clase*; el progreso es la promesa de que el reparto del tiempo que emana del reloj de Gobernación no tendrá solución de continuidad, pero sí un pueblo que reclama la soberanía de la esfera pública imponiendo su avance. Más allá de los sedimentos históricos que configuran el paisaje de la nación –temporalidades simultáneas, pero ya irreconciliables en el núcleo del *reparto de lo sensible*—, se mira *la esfera de las horas*, cuando ello representa la *emergencia del pueblo* en los dos sentidos que encierra la expresión: un pueblo emergente y un pueblo en peligro. Un pueblo en peligro que padece los efectos de la norma de excepción sufriendo la impotencia de un tiempo cíclico y retroactivo pero construido bajo el horizonte de expectativas que lo postula también como el sujeto de emergencia de la historia, de un tiempo histórico progresivo. Está en peligro, pues, porque debe ser acallado para que la historia no pueda continuar.

Según la lectura que Fabio Frosini hace de la interpretación gramsciana de mito maquiavélico, el mito es una representación colectiva que encuentra su propio contenido en la voluntad de renovación social «en la vida en acto del movimiento entendido no como masa calculable, sino como “fuerza histórica”» (Frosini, 2014: 184). Ello es coherente con el *mito* nacional que «tiene raíces profundas en la España que se agita convulsa en la gestación de su porvenir histórico» (febrero de 1935: 2), como se señaló en “Sigamos trabajando”, toda una declaración de intenciones de la revista *Nueva Cultura*. Fue concebido como un mito sin postulados absolutos «como es el espíritu de lucha que animó siempre la creación cultural y el ritmo dialéctico de la historia» (febrero de 1935: 2) y tenía su contrapunto en *la patria grande y absoluta* «que intenta poner en pie la reacción española» (febrero de 1935). El mito de la *cultura* estaba en pie de guerra contra el de una «civilización de bárbara conquista, de grosera materialidad» (febrero de 1935: 2). El *ethos* antifascista se articula aquí, pues, como el proyecto de popularizar a las masas bajo el sello de la soberanía popular, de inscribir su lucha como la vida pujante de una nación sistemáticamente reprimida, como el mito de una fuerza histórica. *Táctica y estrategia* se disuelven en el frente cultural porque la *cultura* pasa a la acción y es la acción.

---

<sup>27</sup> Así, en Khiari leemos : «la citoyenneté se confond complètement avec la souveraineté populaire, laquelle se noie à son tour dans la souveraineté nationale» (Khiari en Badiou et al., 2013: 118).

## *Candente horror entre voluntad, sensibilidad e historia*

En la madrugada de *Historia de un día*, un poeta se desvela en Levante, grita, chilla, solloza. Se despierta, su mujer lo tranquiliza: «todavía es muy temprano aún, duérmete un poquito *my darling*, son las siete» (Sender et al., octubre de 1935: 39). Desde su comodidad doméstica, el poeta levantino del que se nos habla<sup>28</sup>, nos interpela plasmando la visión pesadillesca:

Benditas las parturientas. Pero no olvidar [sic.] nunca que el árbol de la ira de los hombres está plantado delante de las rejas de las cárceles y junto a las cancelas de las fábricas. Pero no olvidar nunca [sic.] que el árbol de la ira de los hombres araña el rostro de los mineros sepultados (Sender et al., octubre de 1935: 38).

El *árbol de la ira de los hombres* prorrumpe en un *milieu* caricaturescamente burgués, violentando los ciclos de sueño del poeta. Crece alimentándose de los vencidos y se erige próximo a allí donde se ponen en práctica los aparatos represivos del estado de excepción. Esta imagen, la de la creciente rabia humana arborescente y robusta que emerge de la emergencia en la historia, resulta una imagen poética y, a su vez, una composición de lugar de la posición del poeta. Este es un tiempo sin contemplaciones en el que la sensibilidad del poeta es golpeada por la realidad. En el prólogo al texto que ahora nos ocupa, *Confesión a tres jóvenes comunistas*, se reelabora esta *mise en scène*.

Las voces de los hombres, las múltiples, las confusas, los oleajes de palabras contradictorias que resuenan sus encrespadas salivas o sus arrullos de noche eterna con ese corazón de agua que se escucha al dormirnos, me impiden vigilar más atento qué es lo que pasa aquí, qué sean estas duras bellezas que se callan, siendo así que descubro desde lejos acometerse monstruos (Gil-Albert, 1936: 7).

Pueden leerse *las duras bellezas de aquí* como aquellas que hacen del reclamo de la soberanía popular emergente un objeto estético. Léase *allí* como la corriente fascistizante frente a la que estas están en guardia. En su texto “Palabras actuales a los poetas”, desde *Nueva Cultura* exige a los poetas recoger «lo profundamente temporal de nuestros días» (Gil-Albert, diciembre de 1935: 5). En tiempos de la revelación de que «el hambre inmensa puede ser reparada» (Gil-Albert, diciembre de 1935: 5), existe, nos dice, una pugna en los poetas, en su conciencia individual. Esta pugna se establece entre la *voluntad* que tiende a lo mejor de «ese mundo entrevisto que se acerca» (Gil-Albert, 1936: 5) y la *sensibilidad*, «que está hundida en el pasado y mojada en él» (Gil-Albert, diciembre

<sup>28</sup> Podemos apuntar aquí a la aportación de Pascual Pla y Beltrán.

1936: 5). Con su *corazón de agua* resonando se describe como un sujeto en el que la historia se desenvuelve en términos críticos. Cuando las trincheras de la historia se desplazan en el torbellino de una guerra de posiciones, el *locus* que representa la soledad forzada del poeta en la sociedad burguesa se desdibuja ante el empuje de *nuevas condiciones políticas*, de una nueva *verdad terrible* batiéndose: «ahora el bosque solitario deja pasar esa verdad terrible que me habéis dado, ese panorama que logra otearse desde las alturas de vuestra boca firme» (Gil-Albert, 1936: 7).

Precisamente, Antonio Sánchez Barbudo, entiende los versos del poemario que trabajaremos a continuación como un intento fallido de «representar la realidad en su desarrollo revolucionario» (Zhdánov en Gorki y Zhdánov, 1968: 75), reprochándole que su sensibilidad se refiera a los temas que trata:

Es solo un bondadoso, un corazón sensible, un hombre que llegó a un punto en que no puede soportar su soledad, soledad que no quiso nunca. [...] Entrega lo que tiene y se dispone a ir confiadamente con aquellos que, más fuertes, pero menos sensibles, llevan consigo una verdad más viva (Sánchez Barbudo, julio de 1936: 8).

En su lectura, el deseo de salir de la soledad dictado por la sensibilidad tiene primacía frente a la capacidad de transmitir la voluntad de comunión con el pueblo, con el avance de la historia<sup>29</sup>.

El concepto de *sensibilidad* tiene un largo recorrido en el trabajo de Gil-Albert. Es la instancia que personaliza la producción artística y la ratifica como objeto y producto de la creación personal, es la *intimidación creativa* de carácter ahistórico (Valero, 2014: 72). Así, en su comentario respecto a la obra de Gabriel Miró del año 1931, afirma:

se ha hecho una cultura burguesa, y la sensibilidad del artista sigue estando por encima de esa cultura liberal; se hará una cultura proletaria, y la sensibilidad del artista será el escollo más agudo que encontrará en su camino la organización justiciera de las masas. (Gil-Albert, 1980: 263, en Valero, 2014: 72).

En este texto, Gil-Albert, reivindica la figura de Miró como un escritor para minorías y, al mismo tiempo, carga las tintas contra la idea de la perentoriedad de un arte para minorías. Mientras «el artista no encontrará eco más que en un

---

<sup>29</sup> Durante el congreso de París, Gide definió la *comunión* como una suerte de comunicación sincera y recíproca definiendo la literatura como *comunión*. Este concepto tiene implicaciones civilizatorias en tanto en cuanto el hombre podía civilizarse practicándola, en cambio «la sociedad es insincera cuando pretende sofocar la voz del pueblo, arrebatárle la ocasión, la posibilidad misma de hablar» (Gide, junio-julio de 1935: 3). Para que la literatura sea comunión, los escritores debían comulgar con el pueblo concebido como agente del *desarrollo revolucionario* de la historia que estaba siendo acallado.

grupo de selección» (Gil-Albert, 1980: 264, en Valero, 2014: 73) que pretende restringirse cada vez más, aquellos que reciben su sensibilidad pertenecen a todas las clases sociales.

En cambio, en “Palabras actuales a los poetas”, Gil-Albert se aleja de la poesía pura por «estar exenta de sangre y puesta en pie con el apoyo de las más inhumanas mutilaciones» (Gil-Albert, diciembre de 1935: 4), esto es, por motivos éticos. No por ello está de acuerdo con la poesía impura de *Caballo verde para la poesía*. Si bien esta se levanta contra la *sensibilidad dominante*, el poeta impuro se recoge sobre sí mismo y «habla medio sumido en una inmediata realidad cósmica enriquecida de tactos y de fulgores» (Gil-Albert, diciembre de 1935: 4). Se nutre de la soledad que les impone la sociedad burguesa y de la desubstancialización del capitalismo dirigiéndose hacia la contemplación de objetos en descanso de la realidad<sup>30</sup> que atestiguan el paso de la vida humana. «Su deseo de convivencia, interés y deseo truncado por unas circunstancias sociales más bien anodinas que adversas, el regreso hacia los valores de humanidad, habrán de realizarlos en ese estático emocionado» (Gil-Albert, diciembre de 1935: 4). No viene a representar una realidad dinámica en transformación, sino una observación estática.

Tal que así, el problema que se plantea Gil-Albert en *Candente horror* es el de una *comuni3n sensible* que subsuma la exigencia ética de la voluntad, la de dejar atrás *la torre de marfil* representando el desarrollo revolucionario de la historia y, a la vez, el imperativo poético de trabajar desde la *sensibilidad* cuando ella es golpeada por la realidad. Como el poeta de *Historia de un día*, ha despertado del sueño y nos encontramos con un sujeto lírico que declara la militancia en su insomnio. Así (Gil-Albert, 1936: 39):

Es inútil dormir como si nada  
retirando mi sangre colectiva [...]  
porque no importa que tendido ignore  
por unas horas de aparente calma,  
lo que dejo a los otros aferrado[:]  
un candente horror para sus vidas.

La *sensibilidad* no puede dirigirse ya hacia la celebración de la vida, ya que ello implicaría falsear la realidad. Si el objeto de la lírica es el horror, lo es precisamente porque es candente y persistente en la actualidad compartida donde la vida está en peligro, porque es un horror compartido en comuni3n en tanto que consustancial al tiempo en el que viven y coexisten el *yo* y los *otros*. El espacio

<sup>30</sup> Se refiere a la declaración de intenciones de la revista *Caballo verde para la poesía* dirigida a la saz3n por Pablo Neruda, “Sobre una poesía sin pureza” (Neruda, octubre de 1935: 6).

lórico de dicho *Candente horror*, el espacio de lo inmundo, disuelve los límites entre mundo referido y mundo representado: una realidad inmundada y atroz desgarradora la sensibilidad con la que esta es expresada, y así la conciencia fedataria del horror es una conciencia horrorizada: «despertar no es lucidez hallada / es un terror dejado en las paredes» (Gil-Albert,1935: 43). El horror representado se comunica con el horror sufrido a través de la *sensibilidad* que lo percibe y lo reelabora. La *sensibilidad* impide el sueño del poeta porque el horror la emplaza a una experiencia angustiada de las horas que se siguen unas a otras sin tregua. El arte ya no puede suspender el tiempo contemplativamente *volviendo sensible* la presencia de la vida en el mundo y haciéndola colectiva. Es más, el arte como manifestación de la sensibilidad ya no tiene lugar en este tiempo de *monstruos rasurados* si no es declarando elegíacamente su impotencia.

Pero el horror no queda en el presente, porque la sensibilidad es también una sensibilidad histórica que ve tambalearse, incluso, los cimientos de toda *comunidad*. Así, en “Cultura estallante”, el sujeto lírico, recluido en medio de un espacio oceánico, interpela a un segundo en estos términos: «necesito saber si es el hombre caliente emboscado / o ese túnel perdido donde la luz apunta» (Gil-Albert,1936: 11). Desde el jardín «donde se extingue el mundo como un soplo» (Gil-Albert,1936: 11), le ruega al futuro, *actuante candil de remeros brazos*, «apórtame el refugio donde sólo un momento abandone mi disparo de liebre» (Gil-Albert,1936: 11). La *cultura*, la fuerza de comunidad que nace de la comunión sincera entre los hombres, está bajo la sospecha de la decadencia contemporánea y su *festín de cadáveres*. Corrigiendo a Barbudo, podemos decir que la sensibilidad de Gil-Albert no tiene menos verdad, sino que se caracteriza por tener menos certeza (Gil-Albert,1936: 11).

Llega [...],  
 con un miedo a que ya acaso apeste tu cuerpo,  
 como el polvorín de la ciencia,  
 como ese buitres enfermo que el arte empapuzo,  
 como la razón cuyos festines de cadáveres  
 hincha esta sociedad enloquecida,  
 un pasear de horda en automóvil.

El tiempo es «una cosa terrible que se mueve» (Gil-Albert,1936: 55), que sacude la realidad inexorablemente al margen de los refugios complacientes. Se trata de un tiempo de inútil salida, «que clama sin descanso / la criminal historia de los hombres» (Gil-Albert,1936: 39), donde los muertos son olvidados y no están a salvo «en espera de que la humanidad invente una forma de danza / o corone de monedas al aviador más ligero» (Gil-Albert,1936: 35). A su vez, el esteticismo

de una sensibilidad autocomplaciente legitima el hambre y es el fundamento de la complicidad con la clase dominante:

Porque los guantes ocultan un corazón helado,  
 porque las bellas palabras son fermentos reverdecidos,  
 porque la soledad es nuestro nido de gusanos,  
 se nos llama tulipán o rosa  
 sobre piras inmensas de hambre (Gil-Albert, 1936: 67).

La revolución, «dignidad humana que te derramas lejanísima» (Gil-Albert, 1936: 81), no cauteriza la herida horrorosa, solamente frena la hemorragia en la hora breve de la emisión de la radio central de Moscú:

te escuchamos hora breve  
 por cuyas anchas palabras transita un aire,  
 como si nosotros mismos  
 no tuviéramos que dormir esta noche cuando repentina te calles,  
 sobre penumbras que nos aplastan la cabeza (Gil-Albert, 1936: 83).

Frente al peligro, el sujeto lírico asume el compromiso colectivo de resistir para hacer pervivir un nuevo comienzo ulterior; «ha llegado el momento de sujetar las piezas con las manos. / Si es el mundo residuo, abolido tesoro lentamente, / salvaremos el foco donde nace la vida» (Gil-Albert, 1936: 15). Así, se desplaza a un *nosotros* que, dirigido contra sus verdugos, hoy todavía resuena en el aire:

Cuando acabado este horror nos vean cómo somos,  
 cómo vivimos, atrincheradas masas,  
 [...] perros del momento  
 una carne aplastada por palabras hirientes  
 ese ladrar herido que sonará en el aire,  
 ¿Qué harán con vuestro resplandor feroz  
 cuando sepan mañana que quisimos hablarnos  
 y no dejasteis sobre las bocas  
 más que el impacto armado de vuestros pies (Gil-Albert, 1936: 59).

Más allá de la hora breve, Gil-Albert se pregunta por el legado histórico del horror. Nos interpela indirectamente también a los lectores que lo leemos a través de la cesura del tiempo, pero se dirige a ellos, que clausuran el diálogo e imponen la marcha del progreso en términos de horror, que convierten la experiencia de la modernidad en una pesadilla. A ellos les responde con un estado de vigilia radical, de consciencia peligrosa, de sensibilidad en alerta ante su propia desaparición.

Gil-Albert interpela al futuro como un apátrida de la historia ética y estéticamente desde el antifascismo militante de un *compañero de viaje*, pero también «por una interpretación mítica de la vida» (Valero, 2014: 32), esto es, una *vitalización de la poesía y una poetización de la vida*. «Trata de fundirse con

lo que evoca y de superar los límites temporales de la realidad ajena al texto» (Moreno, 2000: 45 en Valero, 2014: 32) y ello le lleva a probar del fruto del *árbol de la ira de los hombres*, pero también a señalar desgarradoramente que los límites históricos de la *comuni3n sensible* están a la vuelta de la esquina. *Candente horror* es un grito de rabia compartida donde la literatura, concebida antaño como la garantía de la trascendencia histórica de la *sensibilidad*, se da de bruces con la posibilidad histórica del exterminio de toda *sensibilidad*. La angustia del poeta y su canto frente a la soledad en la sociedad burguesa se convierten en el desgarramiento que hacen del horror la sola experiencia compartida e ineluctable en manos de los opresores.

Gil-Albert mira a la *esfera de las horas* como *cosa terrible que se mueve*, como la vigilia en la incertidumbre de una historia detenida donde la voluntad resiste y la voz es grito de denuncia. Traduce la contradicción entre *sensibilidad* y *voluntad* como la intimidad de un tiempo suspendido en la anomia de la excepción.

Los siglos parados como piedras lunares  
no han dormido la raza que entre nosotros reluce  
como si pretendieran recordarnos toda nuestra viscosa serenidad de amos.  
No han podido relegar este corazón de hombre  
a un estadio de tortuga que fácilmente nos soporte para nuestras empresas.  
Ese tiempo, para el cual nuestros diques son endeblez razones,  
no sé lo que madura en sus adentros cuando el cuerpo vencido se alce,  
y las mareas retrasadas inicien al fin, su doble oscilación interrumpida (Gil-Albert, 1936: 47).

Gil-Albert se interroga sobre qué sucederá una vez el tiempo reanude su curso y los vencidos se alcen, subraya la presencia despierta de una raza reluciente y la de un corazón falible, desnudo. La presencia del futuro, una vez arrasado el presente queda como *otro humano refugio* erigido sobre la catástrofe y fabricado por el tiempo:

como una sospecha de nidos en los ramajes,  
una lenta y pesada ascensión de lo hondo  
en cuyo extremo, es ese compañero que sonrío inimitable  
el que nos palpa un mundo donde nada existía (Gil-Albert, 1936: 47).

El tiempo que habrá recommenzado es visto, a la vez, como el descubrimiento colectivo del final del fin, la presencia latente de la continuidad de la vida y el resurgir grávido de una sonrisa desenterrada de quienes frente a la nada consumada siguieron tendiendo su mano al futuro. No rompe con el pasado que se impone ahora en el presente, sino que brota de los despojos de una lucha en la que la vida pudo prevalecer y con ella la voluntad de los que lucharon por ella.

## *Lo que estremece nuestra libertad, a modo de conclusión*

Volvemos al pronóstico de Ehrenburg, el de un *tiempo enfermo de tiempo* en el que España *mira la esfera de las horas*. Volvemos al diagnóstico del antifascismo como *ethos*: lugar en el que se vuelve inteligible el fascismo, pero también en el que se vuelve sensible una historia en la que el pueblo es potencia de cambio y, a la vez, sufre la impotencia del estado de excepción. *Mirando la esfera de las horas*, pero mirándola de formas distintas, los escritores antifascistas aportan preguntas y respuestas acerca de la solución de continuidad de la cultura, la comunidad histórica imaginada que solo podría pertenecer a las naciones perteneciendo a un pueblo que se adueñase de su destino.

Si el fascismo fue visto como la regresión en el presente del pasado de los vencedores en forma de violencia política sobre los subalternos, la URSS se proyectaba en el imaginario como un *allí* donde se realizaba el fin de la historia, el fin de la lucha de clases. En España se inició una revolución por definir antes y después de la historia. Así, en el proyecto de *Historia de un día* el texto aprehende la soberanía popular coartada como la del progreso coartado. En cambio, en *Candente horror* se trata de *comulgar la sensibilidad* en tiempos en los que la propia sensibilidad, la continuidad artística en la historia en términos de trascendencia, peligra. Entre el *volver sensible* la impotencia de una época y *volver inteligible* una respuesta colectiva, Enzo Traverso nos habla de la íntima ligazón entre *pathos* y *logos* recordándonos el trabajo de Didi-Huberman sobre Eisenstein

Il n'y a pas de conflit entre le pathos des larmes et le logos du discours politique, car le premier est consubstantiel à la praxis révolutionnaire elle-même. Il n'y a pas d'action sans fondement stratégique (des revendications, des projets, des idées) ; il n'y en a pas non plus sans fondement affectif (doleur, chagrin, indignation, colère, espoir, exaltation, joie). Au fond, la mélancolie est un des affects de l'action révolutionnaire (Traverso, 2017: 218).

Si las *grandes ideas estaban en marcha*, también las prisiones, las detenciones nocturnas, los tribunales de urgencia estaban presentes y marcaron la pauta de un pueblo que, desde su impotencia clamaba por su rabia o su poder *mirando la esfera de las horas*, reclamando su parte en la historia, a una parte y a otra del constructo del progreso. Sabemos que Benjamin sancionó la mirada progresista de la historia y cifró en el pasado el índice de redención que desde toda coyuntura revolucionaria debía subsanarse, dijo que la revolución consistía en la detención de la historia<sup>31</sup>. Por su parte, los redactores de *Historia de un día*, pensaron

<sup>31</sup> Así, en sus *Tesis de la filosofía de la historia*: «El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es transición, sino que ha llegado a detenerse en el tiempo. Puesto

que la historia sería la vía férrea jalonada de sacrificios que había conducido a la revolución soviética. En ellos, el optimismo de la voluntad se presentaba también como el optimismo de la historia. Construyeron la imagen de una cronología de lo cotidiano que les era anacrónico, la de un presente por superar que germinaba como tiempo de excepción y de acción, el de la emergencia de los que luchan por el futuro. Dispararon al reloj de Gobernación<sup>32</sup>, pero no podían detener el tiempo.

Poetizando su conflicto interior como un conflicto civilizatorio, escribiendo la incapacidad de insertarse en la historia a través de la literatura y lo que ella tiene de trascendencia, el augurio de una voluntad de sangre coartada de Gil-Albert se cumplió. A través de su voz detuvo el tiempo, pero no pudo disparar a los relojes. En circunstancias más adversas Rafael Dieste escribía en *Hora de España*

El hombre español, el que por esencial imperativo permanece en él mismo y en la realidad histórica –dramática– de España, vive hoy circundado de muerte [...]. Y la historia, la historia de España, es por fin nuestra historia. Depende de nosotros, dependemos de ella. Y es esa mutua dependencia lo que estremece nuestra libertad (Dieste, 1938: 30).

En la advertencia de Dieste, podemos ver las últimas consecuencias, ver cómo *la esfera de las horas* fue un campo de batalla que se prolongaba en una España que nacía y moría al mismo tiempo. El antifascismo se dispuso, en España, a profundizar en la popularización de la política desde el campo cultural. Mirar, narrar, el tiempo suponía entonces asistir a las posibilidades e imposibilidades –*diques de endeble razones*— para hacer efectivo el comienzo de una historia de todos, de la parte que no tenía parte en ella, o, dicho de otro modo, *de trabajadores de todas clases*. Entre experiencia y expectativas, entre voluntad y sensibilidad, entre *logos* y *pathos*, escribir la historia de un pueblo apátrida en el tiempo o comulgar con su rabia irredenta a través de él, más allá del fin.

Este texto ha pretendido ser una invitación para pensar una experiencia temporal que reclamaba ser pensada históricamente en pos de articular la resistencia al fascismo. Pensemos, después de leerlo, qué podemos hacer con esta experiencia para mirar la enfermedad de nuestro tiempo, tiempo en el que los vencedores no han cesado de vencer.

---

que dicho concepto define el presente en el que escribe historia por cuenta propia» (Benjamin, 1989: 189).

<sup>32</sup> Benjamin recuerda los sucesos de la revolución francesa de julio en la que, espontáneamente, varios de los sublevados dispararon a los relojes para detener aquel momento en el tiempo (Benjamin, 1989: 189).

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2005). *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Aragon, L. y Breton, A. (1973). *Surrealismo frente a realismo socialista*. Barcelona: Tusquets.
- Arconada, C.M. (junio-julio de 1933). «Quince años de literatura española». *Octubre*, 1, 3-7. Recuperado de <http://www.filosofia.org/hem/193/oct/n1p03.htm>
- Arendt, H (1990). *On Revolution*. London: Penguin.
- Álvarez de Resano, J. (29 de noviembre de 1935). «Mujeres del agro». *Línea*, p. 3.
- Aznar, M. (1980). “Estudio preliminar.” En J. Gil-Albert, *Mi voz comprometida (1936-1939)* (pp. 7-85). Barcelona: Laia.
- \_\_\_\_ (1987). *I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (París, 1935)*. Vol. 1. Valencia: Generalitat Valenciana.
- \_\_\_\_ (2010). *República literaria y revolución (1920-1939)*, Vol.1. Sevilla: Renacimiento.
- Azcoaga, R. (15 de noviembre de 1935). «Cuatro hombres». *Línea*, p. 3
- Badiou et al. (2013). *Qu'est que ce qu'un peuple?* Paris: La Fabrique.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- Campos, R. (2014). «Pobres, anormales y peligrosos en España (1900-1970): de la “mala vida” a la ley de peligrosidad y rehabilitación social». *Actas del XIII Coloquio Internacional de Geocrítica El control del espacio y los espacios de control, Barcelona, 5-10 de mayo de 2014*. Recuperado de <http://www.ub.edu/geocrit/coloquio2014/Ricardo%20Campos.pdf>
- Carabias, J. (29 de octubre de 1935). «¿Te explicas ahora cómo se vive...?». *Línea*, p. 2.
- Carriba, J. (29 de noviembre de 1935). «Muchachas en tres talleres: modistas, sastras, encajistas». *Línea*, p. 3
- Cruz, R. (1987). *El partido comunista en la II República*. Madrid, Alianza.
- \_\_\_\_ (2013): «Pueblo, parapueblo y contrapueblo en 1931», en J. Moreno Luzón

y. F. Rey Reguillo, (Eds.), *Pueblo y nación: homenaje a José Álvarez Junco* (pp. 109-123). Barcelona: Taurus.

Díaz Fernández, J. (29 de noviembre de 1935). «La línea general». *Línea*, p. 1.

Dieste, R. (1938). «Desde la soledad de España (sobre la vida y el espíritu)». *Hora de España*, 13, 19-30.

Dimitrov, J. (1935). *La ofensiva del fascismo y las tareas de la Internacional en la lucha por la unidad de la clase obrera contra el fascismo*. Obtenido de <https://www.marxists.org/espanol/dimitrov/1935.htm>

\_\_\_\_ (1976). *Escritos sobre el fascismo*. Madrid: Akal.

Ehrenburg, I. (1976). *España república de trabajadores*. (N. Lebedef, Trad.), Barcelona: Crítica.

Frosini, F. (2014). «Democracia, mito y religión: El Maquiavelo de Gramsci entre Georges Sorel y Luigi Russo». En R. Salatini, y M. Del Roio, *Reflexões sobre Maquiavel* (págs. 173-193). São Paulo: Cultura Academica.

García Linera, Á. (2017). *¿Qué es una revolución? De la revolución rusa de 1917 a la revolución de nuestros tiempos*. La Paz: Vicepresidencia del Estado, Parlamento Plurinacional de Bolivia. Obtenido de <http://rebellion.org/docs/234964.pdf>

Gide, A. (Junio-julio 1935). «Resumen de las intervenciones de André Gide». *Nueva Cultura*, 5, 2-3.

Gil-Albert, Juan (diciembre de 1935). «Palabras actuales a los poetas». *Nueva Cultura*, 9, 4-5.

\_\_\_\_ (1936). *Candente horror*. Valencia: Ediciones Nueva Cultura.

\_\_\_\_ (1980). «Gabriel Miró: remembranza», *Gil-Albert (1982-1989)*, I, (pp. 191-268). Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

Gramsci, A. (2018). *Pasado y presente. Cuadernos de la cárcel*. Edición y traducción de José Luis Villacañas Berlanga. Barcelona: Gedisa.

Gómez, M. (2005): *El largo viaje: Política y cultura en la evolución del Partido Comunista en España (1920-1939)*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Gorki, M. y Zhdanov, A. (1968). *Literatura, filosofía, marxismo*. México: Grijalbo.

Grosso, B. (2003). «L'antifascisme dans la culture politique communiste». En. J.

- Vigreux y S. Wolikow dirs. *Cultures communistes au xxème siècle* (pp 81-94). Paris: La Dispute.
- Hernández, M. (15 de noviembre de 1935). «Verano e invierno». *Línea*, p.3
- Jones, S. (2007). *Antonio Gramsci*. New York: Routledge.
- Moreno, M. P. (2000), *El culturalismo en la poesía de Juan Gil-Albert*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- Maurín, J. (1935). *Revolución y contrarrevolución en España*. Obtenido de [https://www.marxists.org/espanol/maurin/hacia\\_la\\_2a\\_revolucion.htm](https://www.marxists.org/espanol/maurin/hacia_la_2a_revolucion.htm)
- Mediano, F. (31 de diciembre de 1935). «Acerca de nuestro concurso de reportajes sobre el trabajo». *Línea*, p. 4
- Neruda, P. (Octubre de 1935). «Sobre una poesía sin pureza». *Caballo verde para la poesía*, 1, 6.
- Pérez Trujillano, R. (2018). *Creación de Constitución, destrucción de Estado*. Madrid: Carlos III University of Madrid. Obtenido de [https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/27108/creacion\\_perez\\_hd64\\_2018.pdf](https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/27108/creacion_perez_hd64_2018.pdf)
- Pino Abad, M. (2012). «Los delitos contra el orden público en el marco de la Ley de defensa de la República de 21 de octubre de 1931». *Anuario de historia del derecho español*, 82, 743-759.
- Prats, A. (31 de diciembre de 1935). «La infancia en la esclavitud». *Línea*, p. 3.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique.
- Ríos Carratalá, J. A. (2011). *Hojas volanderas. Periodistas y escritores en tiempos de república*. Sevilla: Renacimiento.
- Riscos, F. (29 de noviembre de 1935). «El derecho fascista: las nuevas orientaciones en la legislación social». *Línea*, p. 7.
- Ruiz, D. (1988). *Insurrección defensiva y revolución obrera. El octubre español de 1934*. Barcelona: Labor .
- Sánchez Barbudo, A. (Julio de 1936). «Sobre *Candente horror*: Conciencia de un poeta». *Nueva Cultura*, 13, 7-8.
- Sánchez León, P. e Izquierdo, J. (2017). *La guerra que nos han contado y la que no: Memoria e historia de 1936 para el siglo XXI*. Madrid : Postmetrópolis .

Sender, R.J. (agosto de 1935). «La cultura española en la ilegalidad». *Tensor*, 1-2, 1-21.

\_\_\_\_ (mayo de 1936). «El novelista y las masas». *Leviatán*, 24, 31-41.

Sender, R.J. et al. (octubre de 1935). «Historia de un día de la vida española». *Tensor*, 2-3, 1-102.

Souto Krustín, S. (2013). «Octubre de 1934: historia, mito y memoria». *Hispania Nova*. Obtenido de <http://hispanianova.rediris.es/11/dossier/11d013.pdf>

Traverso, E. (2009). *A sangre y fuego. La guerra civil europea (1914-1945)*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

\_\_\_\_ (2014). *¿Qué fue de los intelectuales?* (M. d. Georgiadis, Trad.) Madrid: Siglo XXI.

\_\_\_\_ (2016). *Mélancolie de Gauche*. Paris: La Découverte.

Trullén, R. (2017). *La identidad y el discurso contrarrevolucionario durante la Segunda República y la Guerra Civil*. Madrid: Akal.

Valero M. (2014). *La presencia de Juan Gil-Albert en la poesía española del siglo XX*. (Tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.

VV.AA. (Febrero de 1935). «Sigamos trabajando». *Nueva Cultura*, 2, 1-2.

VV.AA. (Agosto-septiembre de 1935). «La pena de muerte por el delito de opinión (Notas)». *Nueva Cultura*, 6, 5.

VV.AA. (29 de octubre de 1935). «Editorial». *Línea*, p. 1.

VV.AA. (29 de noviembre de 1935). «¿Qué República?» *Línea*, p. 8.

VV.AA. (Febrero de 1936). «Manifiesto electoral de *Nueva Cultura*», 10, 5-8.

**II**  
**REPÚBLICA,**  
**CULTURA Y**  
**SOCIEDAD**



## ESPLENDOR Y MISERIA DE EDICIONES ORIENTE (MADRID 1927-1932). UN GRUPO EDITORIAL DE AVANZADA PARA CONSTRUIR LA REPÚBLICA / EDICIONES ORIENTE'S SPLENDOUR AND MISERY (MADRID (1927-1932). AN AVANTGARDE PUBLISHING GROUP TO BUILD THE REPUBLIC

**ALEJANDRO CIVANTOS URRUTIA**

Universidad de Granada

Recibido: 09/11/2018

Aceptado: 22/02/2019

**Resumen:** Ediciones Oriente es una de las más importantes iniciativas culturales republicanas surgidas durante la dictadura de Primo de Rivera. Desde este grupo editorial se realizó una muy radical apuesta por la unidad obrera y por hacer confluir todas las tendencias de izquierda con objeto de erosionar el régimen. También se promovió un nuevo modelo de intelectual concienciado y un movimiento de vanguardia social y política, la literatura de avanzada, que dará lugar a la corriente conocida como “el nuevo romanticismo”. Frente a la desgastada política tradicional y a la reaccionaria y elitista literatura deshumanizada, la propuesta de Ediciones Oriente prendió bien entre los lectores consolidando una alternativa cultural y política sin duda clave en los últimos tiempos de la monarquía. Sin embargo, no supo sostenerse en el tiempo y sucumbió con rapidez a la dispersión de las mismas fuerzas políticas que había pretendido conjuntar.

**Abstract:** Ediciones Oriente is one of the most important cultural republican initiatives emerging during the Primo de Rivera dictatorship. This publishing group made a very radical commitment to the unity of the working class and to the unity of all leftist tendencies, in order to erode the regime. A new model of conscious intellectual and a social and political vanguard, “the advance party literature”, were also promoted, which will lead to the current known as “the new romanticism”. Unlike the worn-out traditional politics, and reactionary and elitist dehumanized literature, the initiative of Ediciones Oriente caught on among readers, strengthening a cultural and political alternative that undoubtedly was key in the late monarchy. Nevertheless, it was not able to last and quickly gave in under the dispersal of the same political forces that it had tried to unite..

**Palabras clave:** Gestión editorial, izquierda republicana, libro obrero, anarquismo.

**Key words:** Editorial management, republican left wing, working class publishing, anarchism.

Civantos Urrutia, Alejandro. «Esplendor y miseria de Ediciones Oriente (Madrid 1927-1932). Un grupo editorial de avanzada para construir la República». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 3 (junio 2019): 114-144.

DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2019.3.005>. ISSN: 2530-8238

El siempre necesario proceso de «socavación cultural» que precede a todo gran movimiento histórico (Fuentes, 1981: 41) coloca a Ediciones Oriente en un lugar de excepción para comprender mejor la radicalidad de la crisis de la monarquía alfonsina y la heterogeneidad de las fuerzas que la combatían. Y ello no sólo porque, como los propios promotores de la editorial reconocían, se trataba de ir mucho más allá de la mera gestión cultural con el objetivo de situarse en el mapa político del momento, sino porque algunos de sus fundadores no iban a tardar en ocupar posiciones de responsabilidad en la entonces aún fantaseada República. De algún modo, el efímero grupo editorial iba a convertirse en paradigma de aquel periodo vertiginoso en el que tantos mitos se estaban derrumbando para construir otros en ocasiones no mucho más sólidos.

## La cultura política como sambenito

Ediciones Oriente se funda en diciembre de 1927, un año sin duda importante en el proceso que va a culminar con la proclamación de la II República, pues también se había fundado la FAI en Valencia (Tuñón de Lara, 1977, III: 50) y se habían creado los dos grandes oligopolios estatales Telefónica y CAMPSA, los más representativos acaso de la modernización autoritaria (González Calleja, 2005) con la que Primo de Rivera alumbró el moderno capitalismo español y sus no tan nuevas familias.

No obstante, Ediciones Oriente va a construir su relato en contraposición al que, con el tiempo, iba a acabar convirtiéndose en el gran acontecimiento cultural de aquel año, pues el 17 de ese mismo mes de diciembre, en el Ateneo de Sevilla, iba a producirse la constitución de un grupo de notables, aunque jóvenes escritores, «brillante pléyade de poetas» auto-constituida en generación, que llevaba ya tiempo reivindicando la literatura «pura»: lúdica, deportiva, despreocupada y a la vez aristocrática y selecta que encarnaba como nadie el poeta barroco cordobés Luis de Góngora, del que se conmemoraban entonces tres siglos de su fallecimiento, y al que festejaron incluso con una misa (Gibson, 2007). Así, la Generación del 27 quiso acaparar la revolución cultural en aquellos días con su proyecto de poesía pura y deshumanizada, que ellos identificaban con la vanguardia, y difundían con tenacidad desde diversas tribunas, editoriales de peso (señaladamente Espasa-Calpe) y publicaciones periódicas, la más importante sin duda *Revista de Occidente*, fundada en julio de 1923, «de espaldas a toda política» (Ortega, 1923), por José Ortega y Gasset, que

ejercerá de ingeniero-jefe de aquella operación de depuración y limpieza de la literatura española<sup>1</sup>.

Concebido en no pocos aspectos como una respuesta a ese proceso, el acto fundacional de Ediciones Oriente fue, desde luego, mucho más modesto y sin repercusión alguna. Tan sólo diez socios, que aportaban cada uno 2.000 pesetas en cuotas mensuales de cien, y una desvencijada imprenta, propiedad de Joaquín Arderús y Rafael Giménez Siles, Argis, nombre formado con las iniciales de los apellidos de los dos socios, e instalada en principio en la calle General Lacy número 46 (Santonja, 1986: 155). Se encargaba de la dirección literaria Juan Andrade, habitual de los partidos extremistas y obreros<sup>2</sup>, y de la gerencia el prometedor periodista madrileño José Venegas. Participaban asimismo activamente Joaquín Arderús, José Díaz Fernández, Justino de Azcárate, José Antonio Balbontín, José Lorenzo y Rafael Giménez Siles, todos viejos conocidos desde los tiempos de *El Estudiante*<sup>3</sup>. Apoyaban con capital los más moderados Caneja y Bustelo. La editorial tuvo su primera sede en la calle de Fernán Flor y hasta la elección de la pintura de la oficina pretendía ser ya una toma de posición ideológica. El que fuera su gerente lo explicaba así:

---

<sup>1</sup> En ocasiones la “limpieza” fue casi razzia, pues se impuso un «espíritu de clan» a través del cual «como se ve, con suaves, casi cortesés e inteligentes codazos, lograron abrir un capítulo para ellos solos en la abigarrada nómina lírica de los años veinte» con un afán «limitador y exclusivo» pues «estos apasionados individualistas se comportaban como las abejas: un solo enjambre no podía soportar dos reinas». Por otra parte, puede que tampoco sea casual que este grupo poético se engendrara a sí mismo como Generación durante la Dictadura de Primo de Rivera, que arriba al poder el mismo año que echa a andar *Revista de Occidente*, pues «cuando Dámaso Alonso afirma que “entre ellos no hubo un sentido conjunto de protesta política, ni aun de preocupación política” podemos pensar que escritores así son los que las dictaduras necesitan y fomentan». Cfr. González (1981: 8-39). Para el «irracionalismo germanizante» de Ortega cfr. Blanco, Rodríguez y Zavala (2000, II: 207-208); para sus indiscutibles habilidades mercadotécnicas, así como para el disimulo, la doblez y el subrepticio colaboracionismo con la involución, la apasionante biografía “contra Ortega” *El Maestro en el Erial*. Cfr. Morán (1998).

<sup>2</sup> «De todos nosotros era el que estaba en mejores condiciones para contratar los libros que pretendíamos, porque había militado desde antiguo en partidos extremistas, se había vinculado a muchos revolucionarios europeos, conocía idiomas y mantenía correspondencia con los intelectuales de izquierda de distintos países» (Venegas, 1944: 150).

<sup>3</sup> Cualquier estudio serio que pretenda analizar la rápida configuración de una izquierda a la izquierda en la intelectualidad de entonces habrá de comenzar indiscutiblemente por esta modesta revista estudiantil, fundada en Salamanca en la primavera de 1925 y azote implacable de «los intelectuales de nómina y enchufe, que habían hecho de su condición un medio de vida, una profesión al servicio del Estado, de las empresas o de los magnates». *El Estudiante* pretendía a las claras «acabar con el museo de prestigios pretéritos y marchitos» que era entonces la Universidad y con esa «casta sacerdotal de los intelectuales españoles, nido de egoísmos, cobardías y bajezas» para decantarse por un «arte político», «de la acción y de los hechos», «que irradie por el pueblo las ideas de civilidad y de justicia». Colaborando en esta revista, que se editó hasta mayo de 1926, trasladada ya a Madrid para su segunda época, se conocieron los protagonistas del futuro movimiento editorial de avanzada. Cfr. Aznar Soler (2010: 59-76) y Luis (1994: 284-298). Para las citas, vid. *El Estudiante*: nº 13, Julio de 1925: s/n, y nº 6, enero de 1926: I.

Resolvimos, con objeto de impresionar a los visitantes y escandalizar a las personas respetables, pintar las paredes de negro hasta la mitad de su altura, y el resto, con el techo, de un rojo vivísimo. Las luces quedaron encerradas en estrellas de cinco puntas (Venegas, 1944: 147).

La posición de los jóvenes promotores de la nueva editorial no era, desde luego, ni cómoda ni fácil. Representantes de una tendencia no ya desconocida sino ciertamente insólita en nuestro país, no fueron recibidos con agrado pues, como el mismo Venegas suscribe en sus memorias «[en España] lo poco que hay de clase media ha alcanzado su posición no en lucha con la nobleza y con la iglesia, sino protegido por esas dos fuerzas» (Venegas, 1944: 131). De manera que esta izquierda radical republicana, que se encontraba en realidad más próxima al mundo obrero que a su propio horizonte de clase, quiso jugar con audacia sus cartas en el proceso de configuración ideológica de las fuerzas antimonárquicas haciendo ver cuánto de reaccionario y de defensa del *statuo quo* había, en el fondo, bajo todo ese edificio del arte deshumanizado y la poesía pura y ensimismada. De ahí que, desde el nombre de la editorial hasta el diseño mismo de los libros que editaban, fuera todo un puñetazo en la mesa, una denuncia activa y una auténtica toma de posición frente a los productos culturales propios de la burguesía convencional que, a su juicio, entonaba con la *Revista de Occidente* el toque de arrebato para salvar el sistema.

Se hace evidente que la propia decisión de promover una editorial va mucho más allá de la mera estratagema para evitar el hostigamiento feroz de la censura con las publicaciones periódicas, como defendían algunos de sus impulsores (Venegas, 1944:138-139; Balbontín, 1952: 187) sino que, en toda regla, lo que se pretendía era una operación de construcción, configuración y difusión de una cultura política de la que el país carecía, en opinión de los socios. La mayor parte de ellos venía de haber publicado en Madrid durante medio año la revista *Post-Guerra*, que habían dirigido Giménez Siles y Balbontín, y que de hecho siguió editándose hasta septiembre de 1928. En ella habían librado, en perfecta contigüidad con los propósitos de la ya citada *El Estudiante*, toda una cruzada contra el «señoritismo intelectual» y la «falsa vanguardia» que, para ellos, suponía el arte deshumanizado e intelectualista, que en el fondo «es reaccionario y sólo sirve a los intereses de la clase dominante, verdadera beocia antiartística» (*Post-Guerra*, 13, 1928: 3). Como contrapartida, veían que sólo era posible un «arte social» que reflejara el nuevo tiempo, donde el intelectual «lleve a cabo, al lado del proletariado, la lucha contra la producción y la dominación de la burguesía» (*Post-Guerra*, 1927, 4: 1). Y aún más cuando *Post-Guerra* era una publicación «consagrada, en general, a

defender los intereses económicos de los trabajadores y, en particular, a combatir las influencias burguesas en las artes y en la literatura» (*Post-Guerra*, 1928, 13: 3). Quizá, de hecho, el mejor artículo que publicara la revista fue el célebre «Acerca del arte nuevo» de José Díaz Fernández, en el que cobraba carta de naturaleza ese «arte novísimo con intención social» que luego alcanzará la feliz formulación de “el nuevo romanticismo” o “literatura de avanzada”, suerte de arte de vanguardia socialmente comprometido que era, según el autor de *El Blocao*, el único posible en aquella dinámica histórica de 1927 (Díaz Fernández, 1927: 6-8).

De manera que es más que seguro que, desde las páginas de *Post-Guerra*, se realizara el primer ensayo serio y sistemático por parte de la burguesía patria para luchar contra la cultura como privilegio de clase, afirmando los valores populares y denunciando la falsía de los intelectuales de salón, con sus mil asepsias y esteticismos, pero no se nos escapa que se trataba también de un tal vez pretencioso intento de capitalizar políticamente al movimiento obrero, que vivía con la dictadura de Primo de Rivera sus horas más terribles, y atraerlo al republicanismo. Ediciones Oriente, en fin, venía a constituirse en corolario de ese esfuerzo y sus jóvenes promotores, con la magra experiencia de un par de revistas a su espalda, querían culminar con ella el proceso de configuración y puesta de largo de una tendencia política rabiosamente nueva en el panorama nacional: republicana, pero profundamente crítica con el republicanismo histórico español, centrado en el laicismo y en las fórmulas burocráticas del poder pero no en la ruptura con la economía de la explotación; situada a la izquierda del PSOE, del que a menudo denunciaban su morigerada postura posibilista, pues aspiraba a reformar el sistema y no a romperlo; universitaria, pero a la vez muy crítica con la posición de la universidad en la crisis del sistema canovista y con el papel de los intelectuales en el organismo social; y en fin, promotora de la unidad obrera y la integración del intelectual en la misma, además de totalmente desvinculada de la burguesía liberal de la que procedían en realidad todos. En definitiva, y más allá de ser «un grupo de intelectuales y artistas que vinieron a aunar vanguardia artística y política, a superar el divorcio entre intelectuales y pueblo y a trabajar por la difusión de la cultura» (Fuentes, 1981: 86), con la nueva editorial querían construir una tribuna de difusión de las nuevas ideas y presentarse como la alternativa más viable ante el inminente colapso de la monarquía.

Monárquicos, burguesía liberal y movimiento obrero contaban con sus órganos de prensa y sus espacios de producción y reproducción ideológica; era, en realidad, esta izquierda radical la que carecía de ellos y Ediciones Oriente venía a cubrir ese hueco, una vez que se consideró a la revista *Post-Guerra* insuficiente para

ello. Proponiéndose como alternativa a la desgastada burguesía tradicional, que entonaba con la poesía pura su propio canto de cisne, los promotores de la nueva editorial quisieron convertirla en el altavoz necesario de la nueva generación en vísperas de una república que se percibía cada vez más inminente. En este viaje se sintieron en realidad muy cerca de las experiencias editoriales anarquistas, que también pasaban con frecuencia de editar una revista a constituirse en editorial, y con las que también compartían el espíritu de beligerancia política, de defensa de una cultura a ras de suelo, manchada de realidad, sucia de labrantías y de fábricas y comprometida con los más damnificados por un régimen de explotación capitalista que no estaban muy seguros de que el republicanismo histórico estuviera dispuesto a combatir del todo. La influencia del libro popular anarquista en la nueva aventura editorial no es en absoluto desdeñable, aunque añadieran y priorizaran una nada disimulada tendencia a la mitificación de la experiencia revolucionaria soviética, por la que los anarquistas, en cambio, enseguida habían perdido el entusiasmo (Civantos Urrutia, 2017: 208-209).

## La experiencia de Oriente

Frente al populismo, literatura realmente popular; frente al elitismo, colectivismo; frente al juego formalista, compromiso, y frente al plácido y desproblematizado mundo occidental, la problemática y tumultuosa realidad del mundo en el meridiano de Oriente. Así quiso presentarse la nueva editorial, como una apuesta radical por alejarse de la cultura canónica burguesa para aproximarse al horizonte cultural proletario, el motor que habría de derribar el viejo mundo, como creía Díaz Fernández.

Congruente con su imagen, Ediciones Oriente se inspiraba mucho más en experiencias previas como el libro popular anarquista, modesto, económico y encarnación de un cierto espíritu de clase, que en los productos culturales *mainstream* a los que acusaban de esclerotizados y reaccionarios. Como aquel, trató de buscar nuevos públicos renovando el concepto de lo literario y lo cultural, y también pasó por notables dificultades económicas, persecuciones, cierres y zancadillas por parte del mundo de la edición convencional. Para empezar, mientras aún se preparaban los primeros libros, Rafael Giménez Siles fue encarcelado por incitación a la sublevación de los soldados de Marruecos<sup>4</sup>. Por otro

---

<sup>4</sup> Significativamente hay poco de experiencia española en las memorias de Rafael Giménez Siles, que había nacido en Málaga en 1900 y que acabará siendo una de las figuras esenciales de la vida editorial

lado, la nueva editorial, aún antes de dar a luz sus primeros volúmenes, empezó a padecer la negativa a colocar sus títulos por parte de librerías y distribuidoras. Venegas recuerda que el gerente de Espasa-Calpe se negó a distribuir los futuros libros pues «consideraba –no sin fundamento– nuestra aventura una tontería de señoritos metidos a perturbadores» (Venegas, 1944: 149).

Distribuidos finalmente por el Centro Editorial Minerva de Javier Morata, los libros empezaron a salir de la imprenta en febrero de 1928 (Santonja, 1986: 170-171). En su aspecto formal, los volúmenes supusieron ya un terremoto en el ámbito del diseño, con sus vistosas portadas a dos tintas y su acusada influencia del cartelismo ruso y aún de la vanguardia suprematista (Freixes y Garriga, 2006). La mayor parte de ellas corrieron a cargo de Ramón Puyol, el más representativo portadista del movimiento editorial de avanzada y creador también del emblemático logo de la editorial, con un libro abierto al sol naciente. El dibujante y traductor polaco Mauricio Amster, recién llegado a nuestro país, completó casi todas las demás. Ambos proporcionaron una imagen muy característica a los libros de la editorial, cuya maquetación estaba también muy cuidada. Se utilizó asimismo la novedosa técnica de presentar el mismo volumen con distintas portadas, algo que se hizo con algunos títulos, como *Julio Jurenito* de Ehreburg y que luego sería muy imitado por el resto de editoriales de izquierda<sup>5</sup>.

---

iberoamericana desde su llegada a México en mayo de 1939 para vivir un exilio al que se entregó sin reservas. En julio de aquel año ya había fundado EDIAPSA (Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones S.A.), aprovechando todo lo aprendido en los tumultuosos años de Oriente, y la dirigió con obstinación durante cuarenta años, convirtiéndola en todo un gigante de la industria del libro en español. En su nueva vida hizo renacer también el libro en Iberoamérica, no sólo a través de EDIAPSA sino impulsando editoriales como Colón, Norgis Editores o Diógenes o fundando librerías (más de 18 sólo en el D.F., incluyendo la célebre Librería de Cristal de la Pérgola, en la Alameda central, todo un símbolo de la ciudad) y ferias bibliófilas al aire libre. Librerías sin mostradores, donde los libros se podían tocar y ojear, algo hoy de lo más normal y entonces todo un acontecimiento. Totalmente sumergido en el mundo cultural americano, en 1944 creó la Asociación de Libreros y Editores Mexicanos que daría lugar después al Instituto Mexicano del Libro. También fundó y dirigió la revista *Romance*, en la que publicaron Arguedas, Octavio Paz, Salvador Novo o Alfonso Reyes, además de lo más granado de nuestro exilio, como Bergamín, Alberti, M<sup>a</sup> Teresa León, Benjamín Jarnés o León Felipe, y participó en la fundación de la editorial S.XXI. De España sólo quiso acordarse por su papel en el impulso a la Ferias del Libro de Madrid, que nacieron en los años republicanos. Nada de *Post-Guerra*, que había dirigido, ni de Ediciones Oriente ni de Argis, ni de la mítica Imprenta Rotativa (Imp-Rot), que promovió financiado por el Partido Comunista, y ni siquiera de Cénit, la más importante editorial del periodo republicano, donde impulsó con viveza el libro popular hasta las puertas mismas de la Guerra Civil con un catálogo de más de 200 títulos. Dotado de una inmensa capacidad organizadora, infatigable, Giménez Siles fundó también la Editorial Nuestro Pueblo, cuando Cénit echó el cierre. Pero nada. Una vez que llegó a México fue ya otro hombre. Igual de tenaz, de hábil y de experto en el mercado editorial, pero algo esquivo con España. Tal vez por vocación quiso dejar atrás este país de todos los demonios, descreído del todo de sus compatriotas, y murió en 1991 en México D.F. Cfr. Giménez Siles (1978 y 1981), Santonja (1989: 11-12) y Somolinos (2016). Para su contribución a las Ferias del Libro, Martínez Rus (2003).

<sup>5</sup> Autor de la más famosa serie de carteles litográficos republicanos para el Socorro Rojo Internacional durante la Guerra Civil, entre ellos el celeberrimo 'No pasarán', Ramón Puyol es

Como recordaba Venegas:

La aparición de nuestros volúmenes produjo un verdadero alboroto en el mundo editorial. No sólo eran libros de un tono y un carácter que chocaban con lo que solía publicarse en Madrid, sino que introdujimos novedades en su lanzamiento (Venegas, 1944: 151).

Así las cosas, el periodista de *La Gaceta Literaria* Santiago de la Cruz podía saludar a Ediciones Oriente como «una de las más modernas editoriales españolas, por la fecha de su creación y por los procedimientos de trabajo» (Cruz, 1929b: 6). Para empezar, Ediciones Oriente, en un esfuerzo nada disimulado por escapar del

---

considerado, en justicia, como el más importante cartelista e ilustrador de su tiempo, además del más notable impulsor de esta tendencia de arte popular en nuestro país. Gaditano de Algeciras, donde nació en 1907, se trasladó a Madrid apenas adolescente, y se sabe que estudió Artes en la Escuela de San Fernando, donde al parecer conoció a Rafael Alberti. Participó en el ‘Salón de Artistas Independientes’ en Madrid en 1930 y en 1933 ganó la Medalla de Oro en la Exposición Nacional de Pintura. Militante del PC, fundó la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos y participó en la Exposición Universal de París. Por lo que sabemos, Puyol fue también escenógrafo de mérito, como demuestran los aún hoy turbadores decorados de *La Chinche* de Maiakovsky con su vanguardista imaginería. César Falcón o Alberti demandaron sus servicios como escenógrafo en más de una ocasión. De potente trazo de vanguardia futurista cubistizante, como dirá de él J.M. Bonet y un sí es no es de suprematismo a lo Malévich, Puyol encontró la revolución artística como portadista y diseñador de libros, sector del diseño gráfico que tiene contraída una enorme deuda con él. Trabajó con entusiasmo en todas las editoriales de avanzada que habrían de venir: Ediciones Oriente, Historia Nueva, Ediciones Ulises o, sobre todo, Cénit, y a todas prestó su potente imagen de marca. Sus audaces contrastes de color, sus sombreados a lo Ferdinand Léger, la singularidad en el diseño de los caracteres o su impagable habilidad para las lecturas gráficas de los textos marcaron época indudablemente, y los modernos diseñadores de libros son herederos, a no dudarlo, de aquella excitante experiencia de diseño popular. Fue también notable pintor y acuarelista, pero sobre todo se sintió a sus anchas en la épica revolucionaria y en el cartelismo de Guerra, donde consiguió aunar el nuevo realismo ruso, el muralismo mexicano y el expresionismo alemán, liderando la sección plástica de *Altavoz del Frente*, la multidisciplinaria propuesta artística de César Falcón. Puyol pagó caro su contribución a la lucha republicana, concretamente con dos condenas a muerte, que luego le fueron conmutadas por trabajos forzados en El Escorial. Sobrevivió casi como artista de gorra y limosna en el Madrid hambriento y altanero de posguerra. Artista de la derrota, sobreviviente de la cárcel pero no de la cruel autocensura, terminó sus días pintando ‘marinas’ de la bahía de Algeciras, donde murió en 1981. Cfr. Freixes y Garriga (2006: 153-159) o la muy interesante web dedicada a su obra: <http://www.ramon-puyol.es/>.

A Mauricio Amster, por su parte, se le recuerda más en Chile, donde recaló en el exilio, que en Polonia, donde había nacido en 1907 o en España, adonde acudió en 1930, atraído por las perspectivas que se abrían para los diseñadores gráficos con el libro de avanzada. Amster se entregó con denuedo a la revolución del diseño editorial de cuyo grafismo es uno de los máximos impulsores. Trabajó, como Puyol, en todas las nuevas editoriales y en todas manifestó eficacia y una notable versatilidad. Fue también traductor, y activo propagandista republicano durante la Guerra. A él se debe el diseño de la célebre *Cartilla Escolar Antifascista* y la portada para *El Labrador de más aire* de Miguel Hernández. Durante la Guerra llegó a dirigir la sección de Publicaciones del Ministerio de Instrucción Pública. Casado con la encuadernadora Adina Amenedo, su exilio fue chileno, por mediación de Pablo Neruda, a quien había conocido a través de Alberti. Y también allí habría de participar en una revolución gráfica similar a la que había emprendido en España, llegando a ostentar la Cátedra de Técnica Gráfica en la Universidad de Santiago, de cuya editorial fue diseñador principal. Murió en Chile en 1980, y allí está enterrado. Aquí, por lo que se ve, se lo había enterrado mucho antes. Cfr. Mengual (2014) y <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3608.html>.

reducido ámbito de «lo literario» o de la élite cultural, publicitaba sus volúmenes, más que en boletines bibliográficos, en revistas y periódicos, además de mediante carteles o incluso hojas de publicidad volandera o marcapáginas publicitarios, que entregaban como obsequio y que incorporaban con frecuencia fragmentos de otras obras del catálogo. Al igual que unas décadas antes los editores libertarios, en su intento por construir una cultura al margen de la hegemonía burguesa, editaron también algunas colecciones de pequeño formato, más económicas y accesibles. Siguiendo también de cerca al movimiento editorial libertario, intentaron diversificar su distribución, con objeto de buscar horizontes más amplios que les permitieran llegar a todos los rincones de la geografía peninsular y no sólo a las librerías, por lo general situadas en las grandes ciudades, lo que dejaba fuera de la cultura libresca los cinturones industriales, las hazas de labranza y las localidades rurales más aisladas. Así, los volúmenes de Ediciones Oriente se vendieron en quioscos, a contrarrembolso o mediante suscripción, y también a través de agentes comerciales, herederos del «paquetero» de las editoriales ácratas, algunas de ellas impulsadas de hecho desde núcleos rurales o sindicatos fabriles de la periferia. Todo ello permitió a Ediciones Oriente conectar con ese nuevo lector proletario que estaba surgiendo entonces, además de eludir sus iniciales problemas de distribución en los circuitos convencionales.

Por otra parte, Ediciones Oriente se enriqueció con un prestigioso aparato de traductores como Julio Gómez de la Serna o Ángel y Manuel Pumarega, émulos ahora de los José Prat o E. Álvarez, que habían animado el mundo de la edición ácrata algunos años atrás. La consideración del traductor, con el que se firmaba una exclusiva, y la importancia de las traducciones directas aun de los idiomas de extrarradio, sin pasar por el francés como era costumbre, fue otra de las notables aportaciones de la editorial al panorama del momento.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Con respecto al equipo de traductores convendría también señalar sus vínculos con el extremismo político, sobre todo los hermanos Pumarega. El caso más paradigmático será el del hermano mayor, Ángel, que en la temprana fecha de 1915 había editado *Los refractarios*, publicación anarquista de poco recorrido pero que lo asoció señaladamente al mundo obrero. En 1922 ya había fundado la también efímera Unión Cultural Proletaria. Para 1925 Pumarega entra en contacto con los jóvenes editores de *El Estudiante*, en su segunda etapa, ya en Madrid, pero también pertenece al PCE, y más adelante llegó a dirigir *Mundo Obrero*. Con Gabriel García Maroto fundó en 1927 Editorial Biblos, una de las pioneras de la “rusofilia” en nuestro país y principal nutriente con sus quince títulos de la pequeña distribuidora que quiso ser “Biblioteca Post-Guerra”. Especializado en el inglés, firmó, no obstante, algunas traducciones del ruso para Biblos, como *Las ciudades y los años* de Fedin (junto con Norberto Guterman), *La semana* de Lebedinsky o *¿Adónde va Inglaterra?* de Trotsky. Por su parte, su hermano pequeño Manuel, que también venía de *El Estudiante*, fue el principal traductor de la última etapa de la editorial y hasta llegó a formar parte del equipo directivo. Participó activamente en el semanario *El comunista* y perteneció al PCE. En lo que concierne a Justino Azcárate, que era asimismo uno de los socios iniciales de la empresa y que igualmente venía de *El Estudiante*, sabemos que había sido abogado del sindicato de carboneros, y que algo conocía el ambiente obrero, si bien su vinculación fue más

Los nuevos y jóvenes editores sorprendieron también con una técnica que con el tiempo iba a resultar muy frecuente en el mundo editorial: fundaron una marca paralela, a modo de proyecto complementario, la editorial Historia Nueva, que habría de centrarse en la publicación de autores españoles e hispanoamericanos, con la intención de expandirse en el goloso mercado del otro lado del Atlántico. Venegas encargó la dirección de este proyecto al escritor y activista peruano César Falcón, con el que tuvo no pocas desavenencias. De esa manera, la matriz de Ediciones Oriente, con Juan Andrade al mando, podía centrarse en las traducciones y en la creación de esa corriente de pensamiento abierto a las realidades de Oriente que pretendían enfrentar al decadente eurocentrismo colonialista.

El primer libro de la nueva editorial fue, precisamente, un improvisado ensayo de Juan Andrade, *China contra el imperialismo*, libro-reportaje a la zaga de *La Nueva Rusia* de Álvarez del Vayo, y alargado de más para poder superar apenas las doscientas páginas que regateaban la censura, pero en realidad muy característico del carácter pro-oriental o, al menos, anti-occidental, del que la nueva editorial quiso hacer gala desde el principio. Inesperadamente o no, *China contra el imperialismo* alcanzó un éxito inmediato, agotando en apenas 15 días la primera edición de mil ejemplares<sup>7</sup>.

---

al republicanismo histórico, pues perteneció al Partido Reformista de Melquíades Álvarez y después a la plataforma promovida por Ortega Agrupación al Servicio de la República. Fue Subsecretario de Justicia con el socialista Fernando de los Ríos y hasta fugaz Ministro de Asuntos Exteriores con el Frente Popular. Su exilio fue venezolano, después de dos años preso en Valladolid que prefería no recordar, y a su retorno a España, en paradoja con figura de filigrana, acabó siendo en 1973, senador “por designación real”: «Majestad, lo cierto es que yo soy republicano», parece que dijo al rey entonces. Pedro Pellicena Camacho, otro de los esforzados introductores de la moderna literatura rusa, era socialista., al igual que José Lorenzo que lo había reclutado para Oriente por sus más que probadas virtudes como traductor. A Julio Gómez de la Serna, que sobre todo tradujo a Gide y acabó, como veremos, siendo efímero director literario aquí y luego en Ediciones Ulises, y a José Viana, que fue el encargado de traducir el gran éxito *Los conquistadores* de Malraux, no se les conocen simpatías políticas tan escoradas y desarrollaron ambos fructíferas carreras en su campo. Cfr. Bueno Sánchez (s/f); Santonja (1986: 163, 183-184) y (1989: 112-126); Mengual (2017) y Jáuregui (1984).

<sup>7</sup> El caso es que Juan Andrade (1898-1981), a pesar del tibio silencio que ha acabado cayendo sobre él, ocupa, en opinión de Gutiérrez-Álvarez, un lugar excepcional en la historia de la izquierda revolucionaria española. Casi adolescente había dirigido ya un periódico de izquierda radical en Madrid, *Los bárbaros*, cuyo nombre da buena medida de sus intenciones. No obstante, Andrade radicalizó aún más sus posiciones, entusiasmado por la Revolución Rusa, en los siguientes años, y participó en la fundación del Partido Comunista de España. Rutinario funcionario de Hacienda por las mañanas, Andrade era un infatigable agitador cultural que, a los 22 años, dirigía ya *El Comunista*, órgano principal del nuevo partido, y luego la editorial y el semanario *La Antorcha* que, en condiciones rocambolescas, logró seguir editando hasta el mismo 1927, a pesar de la furibunda represión militar, que a él mismo le costó su puesto de funcionario. Luego participó en *Post-Guerra* y en la fundación de Ediciones Oriente, de la que fue ideólogo, director literario y cuyo catálogo inauguró con este seminal libro sobre China. En todo caso, Andrade desata con el libro una oleada de indignación dentro del mismo partido comunista, que lo expulsa por trotskista. Casi un apestado del comunismo, que él había ayudado a traer al país, participó en la gestación de la Izquierda Comunista de España, y después, desautorizado incluso por el mismo

Le siguieron cinco títulos totalmente inéditos de autores rusos contemporáneos, lo que pretendía ser el auténtico buque insignia de la editorial: *Lenin y el mujik*, de Gorki, *Los mujiks*, de Constantino Fedin, *La bolchevique enamorada*, de Alejandra Kolontay, *¿Adónde va Rusia? ¿Hacia el capitalismo o hacia el socialismo?*, de Trotski, y *Julio Jurenito y sus discípulos*, de Ilyá Ehremburg.

No había muestra más cristalina del plan editorial que esta aparición, en andanada, de títulos firmados por nuevos autores de la Rusia bolchevique. Pese a ello no está de más recordar que estos autores, no eran, en realidad, tan nuevos por estos pagos<sup>8</sup>. Fedin, por ejemplo, había sido publicado ya por Biblos en 1927 con su obra maestra, el fresco histórico sobre la I Guerra Mundial y la Revolución de Octubre *Las Ciudades y Los Años*, que fue reeditado al año siguiente. La aparición, pues, en Ediciones Oriente, de los relatos de *Los Mujiks* puede entenderse como parte de la campaña de imagen que pretendía consagrar a Fedin como símbolo de la nueva literatura, pero esta última era obra ciertamente muy menor (se tituló además como “novela” sin serlo) y no gozó de reediciones. Como tampoco las tuvo *La bolchevique enamorada* de Alejandra Kollontay, la activista rusa defensora de los derechos de la mujer. Comisaria del Pueblo desde Octubre de 1917 y organizadora del I Congreso de Mujeres Trabajadoras de Rusia, en su caso había sido la editorial ácrata Redención, de Alcoy, la que había puesto en circulación su folleto *La oposición obrera en Rusia* en la temprana fecha de 1922. Por su parte, Trotski y Gorki habían sido editados ya profusamente en España, especialmente el segundo, que había aparecido en las editoras ácratas Editorial Moderna de Barcelona o El Cráter Social del Ramo del Vidrio, también de la ciudad condal; en la editorial comunista La Antorcha, dirigida a la sazón por el propio Andrade, y también en Biblos, que dirigía el traductor Ángel Pumarega, pero también en editoras de mayor prosapia como Espasa Calpe o Sempere, que habían publicado sus cuentos o sus conocidas novelas *Los bajos fondos* y *La madre*. *Lenin y el mujik*, en traducción directa de Pedro

---

Trotski, participó en 1935 en la fundación, con Andreu Nin y Joaquín Maurín, del Partido Obrero de Unificación Marxista, el POUM, que tanta importancia iba a cobrar durante la contienda en Cataluña. Dirigió *Comunismo* desde 1931 y, después de 1935, la revista *La Batalla* y la Editorial Marxista. Su exilio fue francés, vinculado siempre al POUM, el partido que atravesó el penoso Gólgota del destierro con menos claudicaciones. Cfr. Gutiérrez Álvarez (2006) y Santonja (1986: 60-63).

<sup>8</sup> Paradójicamente la “fiebre rusa” se había iniciado en 1926 en Espasa Calpe, el grupo editor de *Revista de Occidente*, con *La nueva Rusia* de Julio Álvarez del Vayo, que abrió toda una corriente de viajeros escépticos y liberales de viejo cuño que acababan fascinados por la experiencia revolucionaria soviética, y que dio su mejor muestra con *Un notario español en Rusia* de Diego Hidalgo, editada por Cénit en 1929. El mismo Vayo, que retomó después su experiencia en *Rusia a los doce años*, había decretado en su libro la anacronía de Tolstoi o Dostoyevski y promulgado a Ivanov como profeta de la nueva literatura rusa. En consonancia, Revista de Occidente editó su obra maestra, *El tren blindado*, aquel mismo año, e incluso un volumen de cuentos, pero también *Los tejones* de Leonov y *El farol* de Zamiatin, todos en traducción directa del ruso de Tatiana Enco de Valero. Cfr. Portnoff (1932).

Pellicena, ciertamente no aportaba nada nuevo al legado Gorki y parecía más bien título de circunstancias, traído para dar empaque al repertorio rusófilo con el que Ediciones Oriente quiso presentarse en sociedad. Por su parte, Trotski aparece en el paquete por iniciativa, a no dudarlo, del propio Andrade, comunista heterodoxo que fue clave para orientar los primeros pasos de Ediciones Oriente.

El caso de Ilyá Ehreburg es distinto porque el joven periodista ucraniano, que llegó a ser clave de bóveda del arte novísimo con intención social, era en 1928 un perfecto desconocido en nuestro país, y porque *Julio Jurenito*, una sátira atroz de la civilización occidental, escrita con desenfado y sin prejuicios social-realistas, es una obra maestra indiscutible. Como tal la trató Ediciones Oriente, en una edición de 365 páginas con traducción directa del ruso por Isaac Zeitlin y Ricardo Martín, que ha sido canónica, y con un prólogo de Nicolás Bujarin, que consagraba al autor como una estrella fulgurante de la nueva literatura. Ediciones Oriente editó además la obra con diferentes portadas, en novedosísima técnica editorial que pronto iba a ser imitada. Por su parte, Ehreburg, intelectual incómodo y fácilmente incomodable, siguió después muy vinculado a España, aportando obras de calidad a las nuevas editoriales de avanzada, como el formidable *España, República de Trabajadores*, editado por Cénit en 1932, y que es en realidad una demoledora y profunda crítica a la tímida España republicana que apenas empezaba a andar.

Con estos apretados seis primeros lanzamientos cubrió Ediciones Oriente todo el año 1928. Los guiños al comunismo, tanto el oficial como el más heterodoxo, marcan, desde luego, a una editorial que, de manera desenfadada, apostaba por una apertura de miras más allá del caduco Occidente, al que seguía cantando en salmodia la cultura oficial. De ahí su denodado esfuerzo por atender realidades periféricas en orden a superar el ensimismado ombliguismo del horizonte capitalista. Así, *Los conquistadores* de André Malraux, vibrante crónica novelada sobre la revolución hongkonesa de los cantones, que se había publicado en Francia en 1928 fue, en la traducción de José Viana, un inesperado éxito en español en los primeros meses del año siguiente. Aparte de ahondar en la temática “orientalizada” en la que quería especializarse la editorial, se trataba además del primer título del francés que vio la luz en nuestro país, muy lejos todavía de convertirse éste en el escenario de las crónicas bélicas y del rodaje de *Sierra de Teruel* que dieron a Malraux fama internacional a finales de los 30. También un éxito fue el título que le seguía en el catálogo, el claramente antisoviético *Cómo maté a Rasputín* de Yousupoff, traducido por Julio Gómez de la Serna y nueva apuesta en el alambre de la joven editorial. O *Tampico*, impresionante novela del entonces prometedor narrador norteamericano José Hergesheimer, terrible historia de ambición,

desigualdad y muerte en la que se denunciaban con fiereza las condiciones de trabajo en los pozos petrolíferos de la región huasteca, en el noreste de México. La novela, sin duda fascinante, apareció, en traducción de Manuel Pumarega, en diciembre de 1929 y conoció una reedición aumentada en 1932. No tuvo tanta suerte, pese a su relativo mérito, *La corriente del Golfo* de E.O. Kiessel, novela situada en Oriente Medio, traducida en 1930 por Gustav Adler y Miguel Pérez Ferrero. También respondía a esa apertura de miras hacia otras realidades *Leyendas de Guatemala*, el impresionante debut literario de Miguel Ángel Asturias, prodigio de experimentación oral sobre la mitología maya, muy próximo en realidad a la nueva vanguardia ética y estética que se pretendía impulsar desde esta izquierda radical republicana. No obstante, *Leyendas de Guatemala*, título que andando el tiempo iba a resultar mítico, pasó sin pena ni gloria en 1930 por el catálogo de Ediciones Oriente, como lo hizo, al año siguiente, *El sabotaje del plan quinquenal* de Kirilenko, suerte de tardío tributo al realismo soviético, prologado por Gorki y traducido esta vez por Ángel Pumarega, pero que apareció en las horas más bajas de la editorial, cuando la mayor parte de sus fundadores migraba hacia otros destinos literarios o políticos. Quizá el ciclo oriental se estaba cerrando.

## Convergencias, divergencias y puntos de fuga

Al margen de lo específicamente “oriental”, Ediciones Oriente construyó inicialmente su catálogo con la clara intención de sostener y difundir una perspectiva crítica ante las realidades del capitalismo y entrando a fondo en el análisis de las desigualdades sociales que este iba generando a su paso. De manera que, frente al engolfamiento esteticista de los “señoritos de la literatura” y su deshumanizado formalismo, querían presentar libros a pie de calle, testimonios o libros-reportaje sobre los episodios más notables de la lucha de los pueblos contra el imperialismo, las turbias componendas del capital o las nuevas realidades económicas y sociales. De alguna manera, Ediciones Oriente, siguiendo una vez más la estela de las editoras obreras, vino a poner de moda, si así podemos llamarlo, el “libro político”, hasta entonces un perfecto desconocido de las librerías españolas, pero bastante asiduo de los quioscos y los portones de las fábricas. Es ahí donde cobran toda su dimensión títulos como *La religión en el país de los sóviets*, de J.F. Hecker, de 1930, *Los secretos del espionaje inglés*, de Robert Boucard también de 1930, *Fugados del infierno fascista*, de Francesco Nitti, el muy interesante *Panorama político del mundo*, de Paul Louis, traducido como el anterior por Manuel Pumarega en 1931 o

*La ilusión de la moneda estable*, de Irving Fisher, publicado en 1930 en traducción de Justino de Azcárate. Además de las memorias carcelarias del político socialista catalán Rafael Vidiella, *De París a la cárcel de Madrid*, o la crónica novelada de la inmigración española en Uruguay, *Cómo pervirtieron a Palleiros*, firmada por el muy recuperable novelista y dramaturgo gallego Nicasio Pajares, ambas de 1931. En 1930 la editorial además había puesto en la calle *El gran collar de la justicia (doctrina y polémica)* del jurista y político asturiano Álvaro de Albornoz, que acababa de fundar, junto con Marcelino Domingo, el Partido Republicano Radical Socialista, intentando achicar las aguas del republicanismo liberal hacia un modelo de estado mucho más social y vinculado al movimiento obrero, una constelación que no iba a tardar en atraer a la juventud de avanzada.

No obstante, para sorpresa de propios y extraños, el mayor éxito de la editorial fue *Corydon*, obra maestra de André Gide, traducida por Julio Gómez de la Serna en 1929 y que, para 1931, llevaba ya tres ediciones. El autor de *Los monederos falsos* apenas era conocido en España (tan sólo la editorial Calleja había editado *La puerta estrecha* en 1922), de manera que, una vez más a contracorriente, la editorial de avanzada hizo un órdago a la intelectualidad biempensante apostando por un título casi maldito en la bibliografía del autor y futuro premio Nobel. *Corydon*, en realidad un conjunto de polémicos ensayos sobre la homosexualidad por los que Paul Claudel le había negado incluso el saludo, había sido publicado en Francia en 1924 y ninguna editorial se había atrevido después con él pero, sorprendentemente, presentado con un extraño «prólogo antisocrático» de Gregorio Marañón, el *Corydon* de Ediciones Oriente fue un éxito inusitado y aún hoy sigue siendo la referencia en castellano para este título (la actual edición de Alianza Editorial mantiene la misma traducción y prólogo).

No siempre se fue congruente en la dimensión política y comprometida, todo hay que decirlo, ni tampoco en el planteamiento inicial de concentrarse en la traducción de títulos foráneos. Ediciones Oriente también publicó autores españoles, como Benjamín Jarnés, habitual de *La Gaceta Literaria* y de la *Revista de Occidente* y representante, en fin, de ese intelectualismo ensimismado que los jóvenes editores decían haber venido a combatir. Jarnés, que había inaugurado con *El profesor inútil* en 1926 la colección 'Nova Novorum' en la editorial de Ortega y Gasset, aparece aquí con *Locura y muerte de Nadie*, de 1929, un título sin duda valioso dentro del experimentalismo novecentista pero que poco debía de decirle a los potenciales lectores de la que fuera primera editorial de avanzada político-literaria de nuestro país. Lo mismo podría decirse de *Efigies*, de Ramón Gómez de la Serna, campeón de esa literatura lúdica y deportiva que propalaba por el

mundo la pléyade del 27, para los que el inventor de las *Greguerías* era como un hermano mayor, aunque tal vez su presencia fuera una concesión al que realmente lo era de manera biológica, el traductor Julio Gómez de la Serna, tan implicado en Ediciones Oriente que acabaría siendo su director literario a no mucho tardar. Ni Jarnés ni “Ramón” obtuvieron reediciones, pues ni estaban ni se les esperaba en una editorial que se pretendía revolucionaria pero que, después de su fulgurante comienzo, empezó a combinar, de manera sospechosa, títulos perfectamente olvidables como *Novela del amor humilde*, del portugués Norberto de Araujo, con obviedades comerciales como *El país de la bruma*, de Arthur Conan Doyle, y novelas humorísticas como *El juicio final*, de Henri-Pierre Cami. De manera que Ediciones Oriente acabó juntando, en chirriante mezcolanza, obras notables de la literatura comprometida, como las ya citadas *Tampico* o *Corydon*, que eran recibidas con alborozo, con otras de los “señoritos de la literatura” que encajaban mal con el nicho de mercado que los jóvenes de Oriente habían pretendido conquistar. Pero también se hacía convivir, en precaria e incómoda comunidad, sólidas apuestas por la nueva literatura, como Miguel Ángel Asturias (que, en puridad, se hubiera ajustado mucho mejor al catálogo de Historia Nueva) con debutantes de medio pelo como el reportero sensacionalista Adelardo Fernández Arias, autor de la soporífera *Miss Atlántico* y de *La princesa del Transiberiano*, que ya no tiene nada de ruso salvo el mítico ferrocarril zarista, o Juan Antonio Cabezas que, con *Señorita 0-3*, ostenta el dudoso honor de haber sido el número 36 del catálogo: el último título de la editorial en 1932. Asimismo, la apuesta por el libro político revolucionario, incluso en la estética y el diseño, que se encontraba en la base impulsora del proyecto original, fue sustituido de rondón por “libros objeto”, más o menos fetichistas y de literatura galante, como ocurrió con el volumen de Camille Mauclair *Vida amorosa de Baudelaire*, en traducción de José Lorenzo, que inauguraba una supuesta “colección Iseo” de bellos libros artísticos, decorados y lujosos, que no se prolongó más allá de este título pero que, en todo caso, contravenía los principios más básicos del libro popular sobre los que se había querido levantar Ediciones Oriente.

Así las cosas, Historia Nueva, concebida como filial de Ediciones Oriente para el mercado americano, y bajo el criterio de un César Falcón con el que José Venegas no acabó de congeniar nunca, parece en realidad una editorial literariamente mucho más organizada que su empresa matriz<sup>9</sup>. Para empezar, construyó su

<sup>9</sup> Limeño de 1892, cuando llegó a España en 1920, César Falcón era, sobre todo, el fiel e inseparable amigo de José Carlos Mariátegui, el más grande filósofo marxista de Latinoamérica, con el que había fundado en Perú el semanario *Nuestra Época* y luego el diario *La Razón*. Deportado por el gobierno peruano por propaganda antigubernamental, Falcón, de familia humilde y campesina, y que empezó de

catálogo en torno a distintas colecciones. La primera, “Estudios y Crítica”, se inició en el mismo 1928 con un ensayo del periodista y académico Eduardo Gómez de Baquero, bajo su habitual seudónimo de Andrenio, *Nacionalismo, hispanismo y otros ensayos*. El siguiente título de la colección, un conjunto de ensayos sobre aborto y eugenesia del prestigioso catedrático de derecho penal Luis Jiménez de Asúa titulado *Libertad de amar, derecho a morir*, llegó a alcanzar cuatro ediciones y fue todo un emblema de la editorial, al igual que *Amor, conveniencia y eugenesia*, de Gregorio Marañón, que alcanzó tres ediciones entre 1929 y 1930. Cabe decir, en honor a la verdad, que ambos títulos habían encontrado en realidad el terreno muy abonado al abordar temas polémicos y que desafiaban el *establishment*, pero popularizados ya entre nosotros a través de editoriales libertarias, como la valenciana Generación Consciente o la barcelonesa Salud y Fuerza, que hicieron desprejuiciada campaña por la anticoncepción, la higiene sexual, el aborto o el neomaltusianismo dando a conocer autores como Paul Robin, fundador en París de la ‘Liga de la Regeneración Humana’ y que había arrasado en nuestro país con folletos como *La mujer pública*, que alcanzó las quince ediciones, todas en editoriales populares anarquistas (Soriano y Madrid: 123). La serie se completó con unos ensayos del revolucionario historiador Américo Castro sobre Santa Teresa y con *Crónica del Crimen*, otro título de Jiménez de Asúa, futuro parlamentario republicano y entonces un intelectual sin duda incómodo para la universidad española y para el propio régimen de Primo de Rivera, que lo había deportado a las Islas Chafarinas en 1926 y lo había suspendido varias veces por el irreverente contenido de sus conferencias sobre control de la natalidad (Tuñón de Lara, 1988: 81-88).

---

chico de los recados en algunas rotativas limeñas, se batió el cuero en el periodismo español y consiguió trabajar en la revista *España*, que dirigía Luis Araquistáin, y hasta ejercer la corresponsalía en Londres del diario *El Sol* de Madrid. Asociado al extremismo político se casó con Irene Lewy, secretaria personal de Dolores Ibárruri, y dirigió el semanario *Nosotros*, subtítulo “Órgano de la Revolución Mundial”. Con todo, su gran oportunidad fue Historia Nueva, que dirigió con habilidad, entusiasmo y algún desorden, y en la que publicó *El Pueblo sin Dios*, su obra más emblemática, pura reivindicación indígena y en parte también memorándum de sus experiencias agrícolas en las plantaciones de Huánaco, en las que había trabajado de niño. Su ardor revolucionario no decayó con la República, en la que participó con un radicalizado partido: la Izquierda Revolucionaria Antiimperialista. Defensor de un arte de combate, fundó en 1935 la importante compañía del “Teatro Proletario” con actores no profesionales, dirigió *Mundo Obrero*, órgano del partido comunista y, durante la Guerra, impulsó y dirigió *Altavoz del Frente*, programa de radio pero también singular publicación de trinchera en la que ensayó nuevas formas de arte popular. Su exilio fue, fundamentalmente, mexicano, nacionalidad que acabó adquiriendo. Sobre la Guerra Civil es importante su testimonio *Madrid*, publicado en 1938, y sobre la crisis occidental, tema que le fascinaba, su ensayo *El mundo que agoniza*, publicado ya en México en 1945. Murió en 1970, de regreso al Perú. Venegas, que acabó desquiciado con él en Ediciones Oriente nos ofrece en sus memorias algunas anécdotas curiosas de su proteica y poco dócil personalidad. Cfr. Venegas (1944: 147-150) y Falcón (1982).

El irredento carácter del grupo editorial se confirmó con la segunda serie parida por Historia Nueva, “La lucha contra el imperialismo”, cuyos dos únicos títulos, ambos de autores argentinos próximos al socialismo, eran sendos y despiadados denuestos contra el amigo americano: *Yanquilandia Bárbara*, de Alberto Ghirardo y *Nuestra América y el imperialismo yanqui*, de Alfredo Lorenzo Palacios, el primero de los cuales ya se había dado a conocer entre nosotros en la colección “La Novela Roja” de la editorial ácrata Prensa Roja (Soriano y Madrid: 182).

Otro de los debates abiertos por el poder editorial obrero, el feminismo, fue asumido por Historia Nueva con la colección “Ediciones Avance”, coordinada por Irene Falcón (Irene Lewy), que albergó cuatro títulos: *Hypatia*, de Dora Russell, suerte de respuesta a la novela reaccionaria *Lysistrata*, de A.M. Ludovici, que Revista de Occidente había publicado en 1926; *Las románticas*, de María Luz Morales, pionera del periodismo cultural español con sus críticas de cine y teatro en *La Vanguardia* de Barcelona, periódico que llegó a dirigir tras el exilio de Gaziel (Cabré, 2017); *La dama y los bolcheviques*, de la poetisa ucraniana Vera Inber y la aberrante *La técnica del amor*, de Doris Langley. La serie, sin duda interesante, fue una decidida apuesta por consolidar una temática casi tabú en la edición comercial, pero en realidad ninguno de sus títulos podía sorprender demasiado a los lectores de Salud y Fuerza, Generación Consciente o Acracia, editoras libertarias que, apenas dos décadas antes, habían abierto brecha contra la línea de flotación de la ideología de sexo masculino dando a conocer los subversivos textos de Ana María Mozzoni, René Chauquí, Alejandra Prat o Paul Robin.

En la colección “La Política” fue donde César Falcón concentró toda la artillería del nuevo republicanismo radical con hasta dos títulos de Marcelino Domingo, que acababa de fundar, como sabemos, el PRRS junto con el también colaborador de Ediciones Oriente Álvaro de Albornoz. Muy visible en los últimos estertores del régimen, firmante del Pacto de San Sebastián y conspirador en Jaca (Tuñón de Lara, 1988: 94-95), Domingo aportaba a la colección *Una dictadura en la Europa del S.XX*, de 1929, y el seminal *¿A dónde va España?*, publicado el año siguiente como profecía que no iba a tardar en cumplirse. Ambos contribuían a apuntalar la ya más que evidente crisis de la monarquía. El inevitable Luis Jiménez de Asúa, militante moderado en las filas del PSOE, pero azote, como hemos visto, de la intelectualidad de su tiempo, aparece también en esta colección con los ensayos *Política, figuras y paisajes*, de 1929, confirmándose como una de las grandes apuestas del proyecto. Ese mismo año aparecía *Voz y voto*, del desconocido Rafael Calleja. “La Política” se completaba con Ramón de Belausteguigoitia, figura esencial dentro del nacionalismo vasco radical y agrario, pero que en la colección aparece con *México de cerca*, sobre el país donde residía (Rabel s/f).

“Ediciones Última” y “Ediciones médico-sociales”, surgidas ya en los últimos

tiempos de la editorial representan otro guiño a las editoras obreras. La primera era una colección de reediciones en pequeño formato de clásicos extranjeros vinculados a la lucha proletaria. Aparecen Tolstoi (*Las relaciones entre los sexos*), Máximo Gorki (con una nueva traducción de *La madre* debida a José Viana), el comunista italiano Palmiro Togliatti (*El control obrero*) o el pacifista alemán Leonhard Frank (*El hombre es bueno*). La colección incluía también una biografía de Rasputín y un ensayo de Economía Política de A. Bogdanoff, todo en la línea de ese enciclopedismo de izquierda que tan radicalmente habían encarnado los impulsores de la revolución editorial libertaria en los años precedentes. Igualmente inspirado en ella encontramos la concienciada colección divulgativa de temas higiénicos, aunque esta sólo llegó a incorporar dos títulos: *Desde la boda hasta el amor*, de Josef Lobel y *La crisis del psicoanálisis*, de Auguste Marie.

Distinto es el caso de la colección “La Nueva Literatura” en la que, si lo que se prometía era construir un nuevo canon literario o una apertura al «arte novísimo con intención social», lo cierto es que se marcó un fiasco con un Benjamín Jarnés (*El convidado de papel*) o un Ramón Gómez de la Serna (*El dueño del átomo*) que ni eran tan nuevos -al menos el segundo- ni estaban en realidad tan lejos de la literatura esteticista, antipopular y deshumanizada de la que Ortega y Gasset ejercía como anfitrión, metafórico y real, a través de las páginas de *Revista de Occidente*. Ambos autores fueron, no obstante, muy queridos por el joven grupo editor, pues también habían publicado en la casa matriz, lo cual hace pensar que, a la altura de 1929, se estaba produciendo, por decirlo de algún modo, un desinflamiento ideológico de la editorial, pero también que hubiera un no poco de impostura en las inflexibles proclamas de los jóvenes de *Post-Guerra*. El caso de Joaquín Arderius, que abrió la colección en 1928, es sin duda distinto pues, si bien no era joven, sí que representaba muy vivamente la nueva literatura de avanzada, con su esperpéntico sarcasmo para despiezar los vicios de la España decadente. Su aportación a la serie, *Los príncipes iguales*, es todavía hoy un prodigioso ‘tour de force’ estético-político que Historia Nueva reeditó en 1930<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> En cierta medida, Arderius fue el abuelo de los narradores de avanzada, pues sus primeros títulos aparecieron cuando Balbontín o Díaz Fernández apenas eran adolescentes. Murciano de Lorca, Joaquín Arderius nació en 1885 (Vílches de Frutos da 1890) en una familia intelectual de clase alta que le pagó unos estudios de ingeniería en Lieja que, enfermo de literatura, nunca concluyó, estableciéndose en Madrid con el objetivo de triunfar como escritor. Su compromiso es tardío, como el de su maestro Valle-Inclán, con el que coincide en la cárcel y al que profesa una admiración sin igual, siendo acaso el discípulo más avanzado del creador del esperpento, como demuestra en novelas como *Así me fecundó Zarathustra* (1923) y *Ojo de brasa* (1925). Sus vínculos con el nuevo romanticismo se inician en *Post-Guerra* cuando Arderius tiene casi 50 años. *Los príncipes iguales*; *Justo, el evangélico*; *El comedor de la pensión Venecia*; *Vida de Fermín Galán*, escrita junto con Díaz Fernández, anticipan sus títulos más radicales *Lumpenproletariado* (1931) y *Campesinos* (1931), publicados ya en Zeus, editorial que

Pero donde Falcón dio el todo por el todo y marcó realmente la senda de la literatura de “el nuevo romanticismo” fue con “La Novela Social” que inauguró él mismo en 1928 con su potente fresco de la explotación indígena *El pueblo sin Dios*. Es cierto que el término “novela social” acaso sea puro pleonazgo, pues ningún producto literario puede dejar de serlo, y se ha acabado utilizando de forma muy extensiva aglutinando procedencias estético ideológicas de muy distinto signo (Becerra, 2017: 60), pero en aquel aciago momento histórico venía a representar sin ambages la bandera de una generación que hacía de ese nuevo realismo comprometido un arma de lucha contra un ‘statu quo’ que creían no estar muy lejos de poder cambiar. Falcón lo entendió bien con *El Pueblo sin Dios*, título que fue acogido con gran entusiasmo reeditándose al año siguiente, igual que ocurrió también con su *Plantel de inválidos*, aunque esta ya era de por sí una reedición, pues Pueyo la había sacado en 1921. No obstante, el mayor éxito de Historia Nueva y acaso de toda la narrativa social española de los años veinte y treinta fue *El Blocao*, fulgurante debut en la ficción de José Díaz Fernández, acaso el intelectual más representativo de esta nueva ola de vanguardistas humanizados a la que no iba a tardar en dar nombre y carta de naturaleza en los ensayos de *El Nuevo Romanticismo*. Recreando algunos supuestos episodios autobiográficos de su experiencia en el tercio durante el desastre de Annual, *El Blocao* se centra en la vida de soldados comunes y corrientes, sin heroísmos ni machadas, para destazar con violencia la anacronía del colonialismo y sus espurios intereses económicos; más que una novela pacifista, *El Blocao* es, en puridad, un reportaje artístico sobre los entresijos domésticos de la Guerra, de cualquier Guerra, con su heroicidad de medio pelo y su miseria. *El Blocao* pone a prueba las propias teorías de su autor acerca de un arte nuevo, que aúne vanguardia estética y política, y a fe que lo logra en esos siete estremecedores relatos, que arrasaron en su primera edición de 1928, y volvieron a las prensas dos veces más en 1929<sup>11</sup>.

---

él mismo impulsó, con Díaz Fernández, con el que fundó también la revista *Nueva España*. Su último título, *Crimen*, es de 1934. Luego inició un silencio literario de más de treinta años. Como a su gran amigo Díaz Fernández, a Arderius le pudo al fin la política. Asociado al comunismo tras abandonar el Partido Republicano Radical Socialista, participó activamente en la Guerra Civil, presidiendo el Socorro Rojo Internacional. Su exilio fue también en tierras calientes valle-inclanescas. Murió en México en 1969, muy lejos ya los tiempos en que creyó en la contribución del arte para virar esta tierra de una vez. Cfr. Vilches de Frutos (1984: 141-162); Fuentes (1971: 197-215) y Gil Casado (1973: 529-530)..

<sup>11</sup> Acaso sea José Díaz Fernández (1898-1941) el miembro de la “Generación Perdida” de escritores sociales de pre-guerra que despierte mayor interés, dentro del general y malicioso olvido en el que parecen encontrarse todos. Aunque era salmantino, de Aldea del Obispo, pasó su infancia y adolescencia en Asturias, donde estudió Derecho y se fogueó como periodista en algunos periódicos locales. Llamado a filas en 1921 fue enviado al vórtice del conflicto marroquí y permaneció allí con su regimiento durante un año, experiencia que le valió para comprender la absurda entraña de la disciplina castrense y el borde inhumano del conflicto colonial. Trabajó a su retorno en *El Sol* con Ortega, y allí conoció a la

La colección se continuaba con Julián Zugazagoitia, al que se considera precursor de la novela social con la muy temprana *Una vida anónima* de 1927, pero que alcanzó, no obstante, su obra más “avanzada” precisamente con *El Botín*, que Historia Nueva presentó en 1929 dentro de la serie y que aún hoy resulta una estimulante crónica-ficción del obrerismo vasco.

Al igual que Díaz Fernández, otros dos socios del grupo editorial Oriente se sintieron concernidos por esta colección de narraciones de denuncia de la miseria moral y social del capitalismo monárquico. El primero José Antonio Balbontín, con *El suicidio del príncipe Ariel*, que fue su debut narrativo en el prolífico año de 1929<sup>12</sup> y el segundo, que cerró la serie aquel mismo año, Joaquín Arderús, que había publicado ya *Los príncipes iguales* en la serie “La Nueva Literatura”, pero

---

plana mayor de la *Revista de Occidente* y optó por el polo opuesto, primero en *El Estudiante*, luego en *Post-Guerra* y, finalmente, en Ediciones Oriente, que fundó, como se ha visto, a finales de 1927. Con el fulgurante éxito de *El Blocao* (1928) inició una breve carrera literaria, que continuó con *La Venus Mecánica* (1929), con la fundación de la emblemática revista *Nueva España* en 1930, algún relato en volúmenes colectivos, como “La largueza”, incluido en *Las siete Virtudes*, y la biografía de Fermín Galán que firma al alimón con Joaquín Arderús, hasta acabar en su obra más representativa, *El Nuevo Romanticismo* (1930), ensayo en el que recopilaba todas sus ideas sobre el compromiso intelectual y los deberes éticos del arte para alumbrar el feliz concepto de “literatura de avanzada” que no de vanguardia, en el que habrían de incluirse tan maltratados autores como Arderús, Arconada, Manuel Ciges o Julián Zugazagoitia. La pasión política, que le había llevado a la cárcel durante la dictadura militar, le llevó luego al Parlamento, primero con el Partido Republicano Radical Socialista, que ayudó a fundar, y luego con la Izquierda Republicana de Azaña, y lo fue alejando paulatinamente de la literatura, para desesperación de su viejo amigo José Venegas que, como un precursor de Allen Ginsberg, aullaba que con él se perdía la mejor mente de su generación. Sus últimas crónicas, *Octubre Rojo en Asturias*, sobre la fallida revolución asturiana de 1934, aparecieron bajo el seudónimo de José Canel, decepcionado ya de la posibilidad de un arte que pueda transformar el mundo. Como recuerda César de Vicente, Díaz Fernández no participó, de hecho, en ninguna de las más importantes revistas culturales del periodo final de la II República ni participó, durante la Guerra, en el Congreso de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, de 1937. Murió en Francia, después de haber enfermado en un campo de concentración de Toulouse, durante su huida al exilio. Cfr. el prólogo de César de Vicente a su edición en Stockcero de *El Nuevo Romanticismo* y el de López de Abiada de 1985. Cfr. también Venegas (1944:167); Gil Casado (1973: 32-33); Esteban y Santonja (1977: 306-307); López de Abiada (1982: 56-65) y Boestch, L. (1985).

<sup>12</sup> De José Antonio Balbontín (1893-1978) a menudo se recuerda que, por una extraña maniobra parlamentaria, acabó siendo el primer diputado comunista que tuvo nuestro país, al integrarse en el PCE en 1933 su Partido Radical Socialista Revolucionario, por el que ocupaba escaño en el Parlamento, pero no se ponen ganas en recordar su activa militancia contra la dictadura de Primo de Rivera, sus vínculos con el anarquismo (en especial por su fértil amistad con el mítico libertario andaluz Pedro Vallina), su fulgurante paso por la FUE, la co-dirección de *El Estudiante*, su importante papel en el Partido Republicano Radical Socialista, presidiendo la Agrupación madrileña, y luego su renuencia a la colaboración con la izquierda azañista, y con las tibiezas de la II República, discrepancia de la que acabó emergiendo el Partido Radical Socialista Revolucionario, cuyos miembros fueron “Los jabalíes” del Congreso por su indómito carácter. Incómodo aún para los suyos por indisciplinado, Balbontín se exilió a Cardiff tras la Guerra, y luego a Londres, donde fundó una Junta Española de Liberación, con Luis Araquistáin, en 1944. Su absurda muerte atropellado por un coche tras su retorno del exilio es irónico McGuffin a una vida tempestuosa en la que también tuvo tiempo para ser pionero de la poesía social (*Inquietudes*, 1923), del teatro de combate (*Frente de Extremadura*, 1936) y aún de participar en la aventura de la narrativa social. Cfr. Balbontín, (1952) y Larrabide, (2008:165-185).

que alcanzaba con *Justo, el evangélico* su título de mayor mérito al trabar una sátira despiadada de la Iglesia y una encendida reivindicación de los oprimidos, con aire buñuelesco, irónico y surreal. Es uno de los mejores de la colección, y sorprendentemente, por los datos de que dispongo, nunca se ha reeditado.

En una entrevista para *La Gaceta Literaria* el 1 de septiembre de 1929, César Falcón se mostraba pletórico de ideas para continuar con la editorial, que ya se había convertido en Sociedad Anónima, desgajándose de Ediciones Oriente. Tenía en plantel nuevos títulos del proteico Álvaro de Albornoz; del infravalorado y sorprendente vanguardista ecuatoriano Pablo Palacio; del activista cubano Jorge Mañach; del revolucionario novelista mexicano Martín Luis Guzmán, autor de *La sombra del caudillo*; del subversivo pedagogo y agitador Joaquín García Monje, fundador en Costa Rica de la Alianza de Obreros, Campesinos e Intelectuales; y hasta de Sandino, el guerrillero nicaragüense. En fin, la definitiva apertura a la izquierda revolucionaria de Hispanoamérica que acaso estuviera en la génesis de la propia editorial. También pretendía sacar una revista mensual de ciencias sociales y políticas con lo más granado del pensamiento revolucionario a ambos lados del Atlántico (Cruz, 1929: 5). Ninguno de estos proyectos llegó a ver la luz en el lento declinar del grupo Ediciones Oriente que tuvo que ver cómo, en su momento de máximo esplendor, se sucedían las defecciones para fundar nuevas editoras de izquierda revolucionaria, de manera que, salvo contadas excepciones, el que fuera primer grupo editorial de avanzada pasó a «no publicar nada interesante, porque cada uno de los socios atendía a publicar él, en su propio negocio, los libros valiosos que encontraba» (Venegas, 1944: 150-151), en una atroz competencia que atomizó mucho el mercado. En esas circunstancias, Ediciones Oriente ya sólo pudo sobrevivir, en su lento desplome, hasta 1932. Historia Nueva había muerto un año antes, después de una brillante trayectoria de 38 títulos. Ambas habían cambiado radicalmente la forma de editar libros en nuestro país (Martínez Martín, 2001: 479-483).

## La decadencia de Oriente

Nos resistimos a creer que el éxito de la editorial cogiera desprevenidos a sus impulsores, como ellos mismos han sostenido (Venegas, 1944: 142), pues una cosa es que el objetivo principal no fuera pecuniario y otra muy distinta que no hubieran tenido presente las demoledoras tiradas de las editoras revolucionarias de las décadas previas en las que pretendían inspirarse (Civantos, 2017: 207). Al

fin y al cabo, Ediciones Oriente quería ser un altavoz y un altavoz es tanto más rentable cuanto más gente haya para escucharlo. Lo que sí puede que desconcertara a su gerente es la rápida desafección de los hasta entonces muy entusiastas socios de la empresa.

A comienzos de 1929, de hecho, con Ediciones Oriente en la cresta de la ola, trasladada a un céntrico edificio de la calle Alcalá 65 y con la CEP (Central de Ediciones y Publicaciones), distribuidora propia por fin, funcionando a pleno rendimiento en la calle Marqués de Cubas 9, Andrade y Giménez Siles abandonan para montar inmediatamente la editorial Cénit. Para el esforzado gerente aquello siempre fue una traición de la que se recuperó mal, pues a su entender Giménez Siles había proyectado aquello antes de salir de la cárcel y pasó enseguida de ser socio a competidor molesto (Venegas, 1944: 150). El propio José Venegas, alegando la necesidad de estudiar bien el mercado americano, abandona también y la editorial se encontró de golpe dirigida por los elementos más moderados del grupo, José Lorenzo y Justino de Azcárate, que encargaron la dirección literaria al hasta entonces miembro del equipo de traductores Julio Gómez de la Serna (Santonja, 1986: 172-173). A no mucho tardar también José Lorenzo abandona el barco de Ediciones Oriente y a finales de 1929 lo encontramos ya al frente de Ediciones Ulises, una editorial ya mucho más literaria y convencional para la que rescató como traductor y socio precisamente a Julio Gómez de la Serna, que ya había realizado para entonces un importante golpe de timón hacia “lo literario” en Ediciones Oriente. El mismo Juan Andrade, antiguo director literario, demarró, ahora de Cénit, para fundar Ediciones Hoy, la pretendida primera editorial trotskista de nuestro país. Y otro viejo compañero de viaje de *El Estudiante*, Graco Marsá, funda Zeus en 1930, llevándose de Ediciones Oriente a Joaquín Arderús y José Díaz Fernández, que se convertirán en las máximas estrellas de un catálogo centrado en los autores españoles de la nueva vanguardia comprometida<sup>13</sup>. Desde luego esto explicaría la deriva “literaria” de la editorial en sus últimos tiempos, y esa huida más bien hacia atrás del otrora bien conjuntado grupo de cachorros de la extrema

---

<sup>13</sup> En Zeus se publicará aquel mismo año *El nuevo romanticismo* de José Díaz Fernández, manifiesto generacional donde los haya, que consolida aquella tentativa de literatura social de vanguardia, que él denominó “de avanzada”, y a la que se incorporarían autores tan maltratados como Arderús, César M. Arconada, Julián Zugazagoitia o él mismo. Para la diáspora de Ediciones Oriente Cfr. Civantos Urrutia (2013). Sobre la espantada de los antiguos socios véase también Venegas (1944: 150-151) y aún Ródenas de Moya (2004: 13), para el que «irónicamente los combatientes contra el capitalismo disputaban entre sí e impulsaban por su cuenta nuevas empresas de edición al ver la cara amable de la plusvalía». Para construir la historia de Ediciones Oriente véase Fuentes (1982: 545-550) y el fundamental *Del lápiz rojo al lápiz libre* (1986) de Gonzalo Santonja.

izquierda burguesa, que llevaba hostigando a la oligarquía cultural patria desde los tiempos de *El Estudiante*.

No obstante, y siendo esto de todo punto innegable, sería una ingenuidad aceptar el puro mercantilismo como razón única de esta diáspora, al menos sin plantear un análisis de la situación política de 1929, principio del fin de la editorial, pues es posible que el viraje acaecido aquel año no fuera del todo ajeno al desplome, o mejor “desinterés”, que sobrevino sobre ella. A saber: después de varios meses de rápida configuración en la cárcel Modelo de Madrid y de un breve periodo de preparación para su recepción pública, se fundaba en julio el Partido Republicano Radical Socialista.

Con la declarada intención de convertirse en núcleo de condensación de las múltiples fuerzas difusas de la izquierda republicana, el PRRS nacía para ocupar el hasta ahora vacante espacio de la extrema izquierda republicana, situándose a la izquierda no solo de las formaciones del republicanismo histórico sino también de las agrupaciones progresistas de la burguesía liberal como Acción Republicana, fundada por Manuel Azaña en 1925, o el Partido Republicano Federal Español, que sobrevivía desde la Primera República y presidía entonces Eduardo Barriobero. En definitiva, el PRRS, sin hipotecas ni componendas con el régimen y con el prestigio del inconformismo y aún la subversión de sus líderes, era justamente lo que pretendían alcanzar aquellos jóvenes rebeldes que habían empezado con *El Estudiante* el proceso de socavación cultural que precede siempre a todo gran movimiento histórico. De hecho, en el manifiesto fundacional del Partido, firmado en diciembre de 1929 por 86 miembros de clase media intelectual, figuraban en lugar destacado los nombres de José Antonio Balbontín, Joaquín Arderús, José Díaz Fernández, Botella Asensi, Eduardo Ortega y Gasset y Ángel Galarza, procedentes todos, de un modo u otro, del grupo Ediciones Oriente. Incluso, en aquel manifiesto fundacional, las dos grandes personalidades del Partido eran dos autores muy “de la casa”, Álvaro de Albornoz y Marcelino Domingo, ministrables ambos casi desde el primer momento, como ministros fueron, de hecho, ya en el Gobierno Provisional de la República: Domingo, de Instrucción Pública, y Albornoz, de Fomento (Tuñón de Lara, 1988:119).

La actividad del impetuoso PRRS hasta la proclamación de la II República fue ciertamente vertiginosa, tanto en el pacto de San Sebastián, como en la Sublevación de Jaca, donde su protagonismo fue muy superior al del resto de partidos republicanos (Tuñón de Lara, 2000: 246-247 y 253-258), pero ese sobrevenido primer plano es indiscutiblemente deudor de los esfuerzos que la joven editorial de avanzada había hecho previamente por dar a conocer esta

radicalizada izquierda tan identificada con el movimiento obrero. El tono inicial del Partido, llamando a una revolución basada en el proletariado obrero y campesino, con Albornoz negándose a formar parte del juego parlamentario pues «en el Parlamento había muerto siempre la fuerza de la izquierda» (Avilés, 1985: 57), era de hecho el mismo programa que defendían los jóvenes de *El Estudiante y Post-Guerra* para unir sus fuerzas a las del movimiento obrero, y estaba en consonancia con ese proceso de promoción de la izquierda radical republicana que encarnaba a las claras Ediciones Oriente, con sus nada disimulados guiños a las editoriales obreras. De alguna manera el PRRS era el final de aquel camino, la meta, el espacio político ambicionado y casi impensable todavía en 1925 cuando desde la universidad empezaron a juntar sus destinos los futuros editores. En definitiva, el partido se convertía en el espacio «representativo de un sector del republicanismo de izquierdas que aspiraba a constituirse en representante político de los trabajadores anarcosindicalistas» (Avilés, 1985: 61).

Recordemos, por último, que el PRRS fue, con dos ministros (Albornoz y Domingo), el partido de izquierda burguesa mejor representado en el Gobierno Provisional, además de ocupar puestos clave como el de Gobernador Civil de Madrid (Eduardo Ortega y Gasset), o el de Fiscal General de la República (Ángel Galarza). La posterior historia del partido desde su triunfal incorporación al juego parlamentario (56 diputados en las Cortes Constituyentes en junio del 31, más del doble que Acción Republicana) hasta su aparatosa y prematura caída final con sólo un diputado propio en las elecciones de noviembre de 1933 (Tuñón de Lara, 2000: 295 y 368), pasando por su paulatina degradación y su viraje a la derecha desde que ostentó responsabilidades de gobierno, fue singular sin duda, así como la resaca de expulsiones de los miembros más extremados: el primero, José Antonio Balbontín en mayo del 31. Más adelante, en 1932, los expulsados fueron Botella Asensi y Eduardo Ortega y Gasset. No obstante, esa historia posterior no puede hacernos olvidar, desde luego, lo que era el PRRS en 1929, o al menos cuál era la marca de su prestigio (Ramírez, 1977: 91-124; Cucalón, 2007: 207-234 y Avilés, 1985).

Según las consideraciones arriba apuntadas es por lo que creemos que, funcionando el PRRS a pleno rendimiento, Ediciones Oriente pasó a ser, si no un estorbo, sí al menos algo muy secundario, una vez conseguido espacio político propio, y más aún cuando en enero de 1930 ya había aparecido, dirigida por Díaz Fernández, la revista *Nueva España* que, de algún modo, ejercerá de portavoz del partido y que, muy significativamente, publicará su último número un par de meses después de la proclamación de la II República (Aznar Soler, 2010: 154-178; Jiménez, 1980: 37-60 y Tuñón de Lara, 1986: 403-416).

Pero aquello no era todo todavía; quedaba algo más: del PRRS se desgajará pronto Joaquín Arderús, que ya a finales de 1929 pertenece al PCE, aunque acabará en 1933 en la Izquierda Republicana de Azaña, al igual que su amigo fraterno José Díaz Fernández, que había llegado a ser diputado con el PRRS en el 31. Otra defección notable fue la de Balbontín que, tras ser expulsado, funda el Partido Radical Socialista Revolucionario con la intención de seguir profundizando los vínculos de la izquierda republicana con el anarquismo, que el PRRS parecía haber desechado. En las elecciones a Cortes Constituyentes de junio de 1931, su partido araña seis diputados, los conocidos como “jabalíes”, que fueron azote parlamentario gubernamental. Acabó, como sabemos, en el Partido Comunista, del cual fue su primer diputado a Cortes, aunque perdió el escaño en 1933. También en el Partido Comunista terminó César Falcón, pero sólo después de haber fundado la Izquierda Revolucionaria Antimperialista que, en las elecciones de junio, concurrió en coalición con el partido de Balbontín bajo la marca de “Bloque Republicano Revolucionario”. Por otra parte, en 1930, ha surgido la Oposición Comunista de España, con objeto de agrupar a los trotskistas españoles, muchos de ellos depurados del PCE, y que luego adoptará el nombre de Izquierda Comunista de España, versión nacional de la Oposición de Izquierda Internacional que luchaba contra el estalinismo en todo el mundo. En esta aventura encontramos a otro viejo conocido de Ediciones Oriente, Juan Andrade, que ya entonces dirige Ediciones Hoy. Presidida por Andreu Nin, la Izquierda Comunista de España se fusionará en 1935 con el muy radical Bloque Obrero y Campesino, que había participado activamente en la Revolución de Asturias y de resultados de esa fusión aparece el Partido Obrero de Unificación Marxista, que dirigirá inicialmente Joaquín Maurín, líder del BOC. En este segundo viaje de la ICE, que le llevará a romper con el trotskismo internacional, encontramos también a Andrade, que fue miembro del comité central del POUM, director del órgano de prensa *La Batalla* y de una Editorial Marxista, surgida ya durante la contienda. Por su parte, Justino de Azcárate se asoció a la plataforma Agrupación para al Servicio de la República de Ortega y Gasset, otrora bestia negra de los hombres de Oriente, y con ella concurre a las elecciones a Constituyentes obteniendo escaño. Para estas fechas, José Lorenzo, afiliado al PSOE, ya había desaparecido discretamente de la política, igual que José Venegas, que reside en Argentina desde 1929, y allí prácticamente permanecerá ya hasta su muerte (Avilés, 1985: 35-83 y 199-202; López Villaverde, 2017: 183-209; Tuñón de Lara, 1977: 143-167)<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Venegas, por cierto, pues con él queremos terminar, se había marchado de la política española tan discretamente como había llegado a ella, pero nunca abandonó el periodismo ya que «el olor a tinta de

Una última precisión: hasta cierto punto lo ocurrido con Ediciones Oriente es un preludio de lo que iba a ocurrir con los partidos de izquierda una vez conquistada la República. La postura unánime de rechazo a la monarquía en los días del Pacto de San Sebastián y la Sublevación de Jaca, el entusiasmo generador que dio a luz proyectos como el que ha sido objeto de este análisis, fueron diluyéndose, paulatinamente, una vez pudo cada partido arañar su propio espacio político, algo que dejaba en clara evidencia que las alianzas y afinidades que sirvieron para construir una república no resultaron suficientes o adecuadas para sostenerla, pero esto es, en todo caso, otra historia, aunque tampoco conviene que se nos olvide demasiado.

## BIBLIOGRAFÍA

Avilés Farré, J. (1985). *La izquierda burguesa en la II República*. Madrid: Espasa-Calpe.

Aznar Soler, M. (2010). *República literaria y revolución [1920-1939]*, tomo I. Sevilla: Renacimiento.

Balbontín, J. A. (1952). *La España de mi experiencia*. México: Aquelarre.

Becerra Mayor, D. (2017). *El realismo Social en España. Historia de un olvido*. Roma: Quodlibet.

---

imprensa es un veneno que no sale jamás de la sangre» (Venegas, 1944: 52). Había nacido en Linares (Jaén), en 1896, y al igual que otros muchos de su generación, como Sender o Díaz Fernández, había vuelto a nacer tras la Guerra de Marruecos y el desastre de Annual, en el que participó como soldado de la escuálida potencia colonial que era ya España en 1921. Formó parte de la redacción de *El Liberal* de Madrid hasta 1924, en que el periódico fue vendido. Al año siguiente se afilió al PSOE, al que perteneció sin estruendo toda su vida, e inició una fatigosa carrera de 'freelance' entre Salamanca y Madrid, hasta la gran aventura de *Post-Guerra*, donde conoció a Díaz Fernández, otro hijo, como él, del sinsentido marroquí, aunque con mayor pasión política. Como ya sabemos fue voluntarioso y a veces desesperado gerente del que fuera primer grupo editorial de avanzada, en el que aprendió los singulares vasos comunicantes entre literatura, política y dinero, algo que quizá no fuera ajeno a su también discreta marcha de la editorial en 1929 para emprender las Américas. En Argentina, estudiando las posibilidades panamericanas de distribución del libro, permanece hasta 1931, año en el que regresa efímeramente para vivir los primeros pasos de la II República. Amante de la discreción y el segundo plano, lejos de los golpes de pecho y de los bandazos de algunos compañeros de generación, regresa a Argentina en 1932 de donde ya apenas saldrá intermitentemente hasta 1948, cuando fallece en la madurez de sus 52 años. Durante su anticipado exilio dirigió *España Republicana* en Buenos Aires y colaboró con la oficina de prensa de la embajada española en aquella ciudad. Como le pasó a Giménez-Siles, el exilio fue un bálsamo de Fierabrás para curar la amargura. Cfr. Venegas (1944), López de Abiada (1981) y Pérez Alcalá (2007 a y b).

Blanco Aguinaga, C., Rodríguez Puértolas, J. y Zavala, I. M. (2000), *Historia social de la literatura española*. volumen II (3ª edición). Madrid: Akal.

Boetsch, L. (1985). *José Díaz Fernández y la otra generación del 27*. Madrid: Pliegos.

Bueno Sánchez, G. (s/f). «Ediciones Biblos 1927-1928», Recuperado de: <http://www.filosofia.org/ave/003/c117.html>

Cabré, M. Á. (2017). *María Luz Morales pionera del periodismo*. Barcelona: Libros de la Vanguardia.

Civantos Urrutia, A. (2013). «La revolución editorial de El Nuevo Romanticismo» (pp. 125-144). De Vicente Hernando, César (coord.). *Una generación perdida: el tiempo de la literatura de avanzada*. Doral, USA: Stockcero.

\_\_\_\_ (2017). *Leer en rojo. Auge y caída del libro obrero (1917-1931)*. Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo.

Cruz, S. de la (1 de septiembre de 1929). «Editoriales españolas: Historia Nueva». *La Gaceta literaria*, 65, 5.

\_\_\_\_ (15 de noviembre de 1929). «Editoriales españolas: Ediciones Oriente». *La Gaceta literaria*, 70, 6.

Cucalón Vela, D. (2007). «Aspirantes a caudillos o la imposibilidad de un partido: el Partido Republicano Radical Socialista ». *Alcores: Revista de Historia contemporánea*, 3, 207-234.

Díaz Fernández, J. (25 de septiembre de 1927). «Acerca del arte nuevo». *Post-Guerra*, 4, 6-8.

\_\_\_\_ (1930). *El Nuevo Romanticismo*. Madrid: Zeus.

\_\_\_\_ (1985). *El Nuevo Romanticismo* (edición, estudio y notas de José Manuel López de Abiada). Madrid: José Esteban Editor.

\_\_\_\_ (2013). *El Nuevo Romanticismo* (edición de César de Vicente Hernando). Doral, USA: Stockcero.

El Estudiante (1 de mayo de 1925). «Libros». *El Estudiante*. Salamanca, 1, s/p.

\_\_\_\_ (1 de julio de 1925). «Estudiantes y obreros». *El Estudiante*. Salamanca, 13, s/p.

\_\_\_\_ (10 de Enero de 1926). «Estudiantes e intelectuales». *El Estudiante*. Madrid, 6, 1.

- Esteban, J. y Santonja, G. (1977). *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)*. Madrid: Editorial Ayuso.
- Falcón, J. (1982). *El hombre en su acción*. Lima: Ediciones Hora del Hombre.
- Freixes, S. y Garriga, J. (2006). *Libros prohibidos. La vanguardia editorial desde principios del S. xx hasta la Guerra Civil*. Barcelona: Viena Ediciones.
- Fuentes, V. (1970). «la novela social española en los años 1928-1931». *Ínsula*, 278, 1, 12 y 13.
- \_\_\_\_ (1971). «De la novela expresionista a la revolución proletaria: en tomo a la narrativa de J. Arderius». *Papeles de Son Armadans*, CLXXIX, 197-215.
- \_\_\_\_ (1976a). «Los nuevos intelectuales en España. 1923-1931». *Triunfo*, 709, 38-42.
- \_\_\_\_ (1976b). «*Post Guerra (1927-1928): Una revista de vanguardia política y literaria*». *Ínsula*, 360, 4.
- \_\_\_\_ (1980). *La marcha al pueblo de las letras españolas 1917-1936*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- \_\_\_\_ (1982). «El grupo editorial Ediciones Oriente y el auge de la literatura social revolucionaria (1927-1931)». *IV Congreso Internacional de hispanistas (vol.I)*. Salamanca, 545-550
- Gibson, I. (8 de diciembre de 2007). «Dos noches de 1927». *Babelia*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2007/12/08/babelia/1197074355\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/12/08/babelia/1197074355_850215.html).
- Gil Casado, P. (1973). *La novela social española (1920-1971)* (2ª ed.). Barcelona: Seix-Barral.
- Giménez Siles, R. (1978). *Editor, librero e impresor. Guion autobiográfico profesional*. México: Feria del libro.
- \_\_\_\_ (1981). *Retazos de vida de un obstinado aprendiz de editor, librero e impresor*. México: Editorial Azteca.
- González, Á. (1981). *El grupo poético de 1927*. Antología (3ª ed.). Madrid: Taurus.
- González Calleja, E. (2005). *La España de Primo de Rivera: la modernización autoritaria*. Madrid: Alianza.
- Gutiérrez Álvarez, P. (2006). «Juan Andrade Rodríguez. El jacobino del comunismo

español». En Gutiérrez Álvarez, Pepe, *Retratos Poumistas*. Sevilla: Renacimiento, 54-78.

Jáuregui, F. (26 de noviembre de 1984). «Justino Azcárate». *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/1984/11/26/ultima/470271606\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/11/26/ultima/470271606_850215.html).

Jiménez Millán, A. (1980). «La literatura de avanzada a través de las revistas *Post Guerra* y *Nueva España*». *Analecta Malacitana*, 1, 37-60.

Larrabide, A.L. (2008). «Una novela social olvidada: *El suicidio del príncipe Ariel*, de José Antonio Balbontín». *E.H. Filología*, 30, 165-185.

López de Abiada, J. M. (1981). «Semblanza de José Venegas, hombre clave en la promoción y difusión de la cultura durante el quinquenio 1927-1932». *Revista de Historia Moderna y Contemporánea*, 8, 25-35.

\_\_\_\_ (1983). «Acercamiento al grupo editorial de *Post Guerra* ». *Iberorromania*, 17, 42-65.

\_\_\_\_ (1989). «De la literatura de vanguardia a la de Avanzada. Los escritores del 27 entre la deshumanización y el compromiso». *Journal of Interdisciplinary Studies*, 1, 19-62.

López Villaverde, Á. L. (2017). *La Segunda República (1931-1936). Las claves de la primera democracia española del siglo XX*. Madrid: Sílex.

Luis Martín, F. de (1994). «La juventud rebelde frente a la dictadura: El Estudiante entre Salamanca y Madrid, 1925-1926». En Luis Martín, F. de. *Cincuenta años de cultura obrera en España 1890-1940*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 284-298.

Martínez Marín, J. A. (2001). «De la lectura popular a la lectura militante» (pp. 479-483). En Martínez Marín, J. A. (dir.). *Historia de la Edición en España: 1836-1936*. Madrid: Marcial Pons.

Martínez Rus, A. (2003). «La política del libro y las ferias del libro de Madrid (1901-1936)». *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 25, 217-234.

Memoria Chilena (s/f). «Mauricio Amster (1907-1980). Maestro del diseño y la tipografía». Recuperado de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3608.html#presentacion>.

Mengual, J. (2014). «El diseñador Mauricio Amster en España». *Negritas y cursivas*.

Recuperado de: <https://negritasy cursivas.wordpress.com/2014/08/08/el-disenador-maurico-amster-en-espana/>.

\_\_\_\_ (2017). «El trazo del impresor y editor Gabriel García Maroto». *Negritas y cursivas*. Recuperado de: <https://negritasy cursivas.wordpress.com/2017/02/17/el-trazo-del-impresor-y-editor-gabriel-garcia-maroto/>.

Morán, G. (1998). *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*. Barcelona: Tusquets.

Ortega y Gasset, J. (julio de 1923). «Propósitos». *Revista de Occidente*, 1, 1.

Pérez Alcalá, E. (2007a). «José Venegas: primera aproximación a su obra y a su persona». *Elucidario*, 3, 287–300.

\_\_\_\_ (2007b). «José Venegas, periodista: su etapa en El Liberal de Madrid». *Elucidario*, 4, 79-92.

Portnoff, G. (1932). *Literatura rusa en España*. Nueva York: Instituto de las Españas.

Post-Guerra (25 de Septiembre de 1927). «Editorial». *Post-Guerra*, 4, 1.

\_\_\_\_ (29 de Febrero de 1928). «La conmemoración republicana del 11 de Febrero». *Post-Guerra*, 8, 1.

Puyol, R. (s/f). *Ramón Puyol Roman Website*. Recuperado de: <http://www.ramon-puyol.es/>.

Rabel (s/f). «Belausteguigoitia Landaluce, Ramón». *Auñamendi Eusko Entziklopedia*. Recuperado de: <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/belausteguigoitia-landaluce-ramon/ar-23690/>.

Ramírez Jiménez, M. (1977). «La escisión del Partido Republicano Radical Socialista en la Segunda República española». En Ramírez Jiménez, M. *Las Reformas de la II República*. Madrid: Tucur, 91-124.

Ródenas de Moya, D. (2004). «Entre el hombre y la muchedumbre: la narrativa española de los años treinta». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 647, 7-28.

Santonja, G. (1986). *Del lápiz rojo al lápiz libre. La censura de prensa y el mundo del libro*. Barcelona: Anthropos.

\_\_\_\_ (1989). *La República de los libros. El nuevo libro popular de la II República*. Barcelona: Anthropos.

Somolinos Molina, C. (2016). «Semblanza de Rafael Giménez Siles (1900-1991)». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) – EDI-RED: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/rafael-gimenezsiles-malaga-1900-1991-semblanza/>.

Soriano, I. y Madrid, F. (2016). *Antología documental del anarquismo español. Vol. VI.I Bibliografía del anarquismo en España, 1868-1939* (6ª ed. corregida y aumentada). Recuperado de: [http://www.cedall.org/Documentacio/IHL/Antologia%20Documental%20del%20Anarquismo%20espanol\\_Bibliografia.pdf](http://www.cedall.org/Documentacio/IHL/Antologia%20Documental%20del%20Anarquismo%20espanol_Bibliografia.pdf).

Tuñón de Lara, M. (1977). *El movimiento obrero en la historia de España* (volumen III). Madrid-Barcelona: Taurus/Laia.

\_\_\_\_ (1986). «La revista *Nueva España*: una propuesta de intelectuales de izquierda en vísperas de la República». En VV. AA. *La crisis de la Restauración. España entre la primera Guerra Mundial y la II República*. Madrid: S. XXI, 403-416.

\_\_\_\_ (1988). «La Segunda República». En Tuñón de Lara, M. (dir.). *Historia de España 9. La crisis del Estado: dictadura, republica, guerra (1923-1939)*. Madrid: Labor, 107-240.

\_\_\_\_ (2000). *La España del S. XX* (3ª ed.). Madrid: Akal.

Vázquez Marín, J. (2008). «Julián Zugazagoitia: pionero de la novela social». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 642, 63-70.

Venegas, J. (1944). *Andanzas y recuerdos de España*. Montevideo: Feria del Libro.

Vilches de Frutos, M. F. (1984). «El subjetivismo como constante vital: la trayectoria narrativa de Joaquín Arderíus». *Dicenda: estudios de lengua y literatura españolas*, 3, 141-162.



## EL ANARQUISMO ESPAÑOL CON, POR Y ANTE LA SEGUNDA REPUBLICA ESPAÑOLA (1931-1936) / SPANISH ANARCHISM: WITH, FOR, AND IN FRONT OF SPANISH SECOND REPUBLIC (1931-1936)

**JULIÁN VADILLO**  
Universidad Carlos III de Madrid

Recibido: 27/12/2018

Aceptado: 15/04/2019

**Resumen:** La historia del movimiento anarquista ha estado dominada por una serie de lugares comunes que la han deformado. Sin embargo, cuando nos acercamos a las fuentes documentales comprobamos un movimiento anarquista muy distinto al presentado comúnmente. El presente trabajo parte de un análisis de la historiografía sobre el anarquismo para después adentrarse en la historia del mismo durante el periodo republicano que media entre 1931 y 1936. Establece el protagonismo libertario a la hora de la proclamación de la República, las disposiciones que supusieron el enfrentamiento con las reformas del primer bienio y la división interna de la CNT, para acabar con un nuevo giro hacia la alianza obrera. Una visión compleja de un movimiento fundamental para entender la historia del primer tercio del siglo XX y de la Segunda República española.

**Abstract:** The history of the anarchist movement has been dominated by a series of commonplaces that have deformed it. However, when we look at the documentary sources, we see an anarchist movement very different from the one commonly presented. The present work starts from an analysis of the historiography of anarchism and then goes into the history of anarchism during the republican period between 1931 and 1936. It establishes the libertarian prominence at the time of the proclamation of the Republic, the dispositions that entailed the confrontation with the reforms of the first biennium and the internal division of the CNT, to end with a new turn towards the workers' alliance. The article is a complex understanding of a fundamental movement in the history of the first third of the 20th century and of the Second Spanish Republic.

**Palabras clave:** República, CNT, FAI, insurrección, alianza obrera.

**Key words:** Anarchism, Republic, CNT, FAI, insurrection, workers' alliance.

## Introducción

Hablar del anarquismo español en el trascendental periodo de la Segunda República (1931-1939), es hablar de uno de los movimientos que marcaron la agenda de la historia de España. El anarquismo alcanzó en el periodo que media entre 1931 y 1939 su culmen y al mismo tiempo su canto del cisne. Una historia aparejada con la del movimiento obrero del que formaba parte. A pesar de los intentos de reconstrucción para la oposición al franquismo y ya tras la muerte de Franco, la plenitud que el movimiento libertario alcanzó durante la década de 1930 no volvió a recuperarla. En aquel momento se reveló un movimiento anarquista que fue vanguardia en muchas cuestiones, que venía de unos precedentes que le habían situado en una buena posición para poder desarrollar sus ideas y que gracias a organizaciones como la CNT y la FAI, encuadró a un gran número de trabajadores españoles y se convirtió en una alternativa a la sociedad capitalista. España se convertía en uno de los pocos países donde el anarquismo tenía una posibilidad real de triunfo. La Guerra Civil puso en marcha algunas de sus propuestas, pero también reveló la cara pragmática del anarquismo. Posiciones que, como la colaboración con el Estado republicano, venía de unos precedentes de debates anteriores incluso a los años 30.

La victoria de Franco en la Guerra Civil fue la derrota del anarquismo, como la de muchos otros proyectos que habían alcanzado importantes posiciones durante la República y la contienda civil. Sin embargo, para el anarquismo, la derrota en la Guerra significó más cuestiones. Una derrota política, pues su proyecto de sociedad quedaba aniquilado por una sociedad totalitaria. Una derrota social y económica, pues la alternativa de revolución social que propusieron quedó sesgada. Una derrota cultural pues muchos de los avances sociales que se habían producido provenían de las concepciones anarquistas (educación, sanidad, etc.). Pero también, y esto es lo importante en la actualidad, una derrota histórica, pues la historia del anarquismo quedó desdibujada y llena de lugares comunes.

Por ello los estudios actuales del anarquismo son fundamentales para entender el papel que jugó dicho movimiento en un momento delicado de la historia de España. Una historia de España, en conexión con la historia europea y mundial, que dirimió el curso de la misma en los años siguientes.

## La dificultad de articulación de una historiografía sobre el anarquismo

Como se ha comentado, la derrota en la Guerra Civil significó un duro revés en el anarquismo a nivel político. Pero también lo fue a la hora de analizar su papel en la historia de España. Esto fue de la mano de las otras corrientes políticas que salieron derrotadas de la Guerra Civil.

Bien es verdad que el anarquismo ya tenía “mala prensa” en los años precedentes. El propio término “anarquía” se asimilaba al caos y al desorden. Sus organizaciones y propuestas se vincularon, desde muchos medios, a corrientes desestabilizadoras, terroristas y similares. Si bien el anarquismo tuvo muchas vertientes, entre ellas las individualistas y las que apelaban a la violencia terrorista (casos que se dieron en toda Europa y América), en España y en muchos otros lugares, esas corrientes no dejaron de ser minoritarias. La mayoría del movimiento libertario español se encuadró en sociedades obreras, fomentaron la creación de sociedades de resistencia y buscaron durante años la fundación de un gran sindicato de trabajadores que tuviese una estructura de carácter libertario. Cuestión que consiguieron en 1910 con la fundación de la Confederación Nacional del Trabajo.

Sin embargo, la historiografía que se extiende durante el franquismo presenta una desfiguración del movimiento libertario. La violencia, el terrorismo, las organizaciones como trampolín hacía el comunismo, etc., fueron las visiones legadas por los franquistas. Una amalgama de siniestros personajes, en conexión con la masonería y con turbios intereses que buscaban la desestabilización de España y que servían como banderín de enganche a los intereses de la Unión Soviética, la bestia negra del franquismo. Esas fueron las posiciones de personajes como Guillén Salaya o Mauricio Karl, seudónimo del comisario Mauricio Carlavilla. Casi en la misma línea se sitúan las obras del comisario Eduardo Comín Colomer, que llegó a escribir una *Historia del anarquismo en España* o Maximiano García Venero. En el primer caso era un comisario de policía que tenía a su alcance la documentación incautada a las organizaciones de izquierdas tras la Guerra Civil. Su libro sobre el anarquismo se completaba con otro sobre el comunismo, una historia de la República en el exilio y una historia de la masonería. García Venero fue uno de los pocos que pudo escribir sobre movimiento obrero en España dada su condición de falangista. Recubriéndolo con un criterio más académico se situaría la obra del jesuita Casimiro Martí *Orígenes del anarquismo en Barcelona*. Como

afirma Frank Mintz, Martí accedió a archivos de Ámsterdam y Milán, así como a obras que se estaban escribiendo en la época. El libro, que contó con el apoyo del papado y del episcopado de Barcelona, así como con un prólogo de Vicens Vives, hablaba sobre todo de filosofía y de los orígenes del anarquismo.

Paralela a esta literatura en el interior de España en la línea del régimen franquista, se fueron desarrollando en el exterior algunas obras que daban una imagen distinta del anarquismo. Por una parte, toda una literatura justificativa que emanaba de las propias filas anarquistas. Pero dado que el anarquismo en el exilio estaba fuertemente fracturado, en parte esas historias no dejaban de ser la justificación de cada una de las posiciones del exilio. Entre las innumerables memorias que nos encontramos, con una cantidad ilimitada de información, también se encuentran acusaciones y recriminaciones entre los propios libertarios. Aun así, surgieron en el exilio importantes aportaciones a la historia del anarquismo. La obra de José Peirats, destacando su *La CNT en la Revolución española*, es una de ellas. Pequeñas obras que se editaban en Toulouse y en otros lugares del exilio servían para rescatar la memoria de los anarquistas y de su defensa del proceso revolucionario que habían puesto en marcha durante la Guerra Civil. Todo en medio de un mundo polarizado entre dos superpotencias (EEUU y la URSS) y donde el anarquismo había perdido todo el peso que tuvo. En los momentos finales del franquismo y los inicios de la Transición en España comenzaron a aparecer biografías y memorias que junto a la justificación que se achaca a todas ellas aportaban importantes visiones para trabajos futuros. Destacaríamos el libro de Abel Paz *Durruti en la revolución española*, la autobiografía de Juan García Oliver *El eco de los pasos*, las memorias de Cipriano Mera *Guerra, cárcel y exilio de un anarcosindicalista* o algunas obras de Diego Abad de Santillán. Aquí destacó la labor de la editorial Ruedo Ibérico y de cómo logró poner en circulación esta literatura por España.

Igualmente, desde fuera de España se fue rescatando por parte de escritores e historiadores lo que fue la historia de España, la Guerra Civil y las circunstancias que lo rodearon. Personajes como Gerald Brenan y su *El laberinto español* o Franz Borkenau y su *El reñidero español*. En ambos libros de memorias se aborda el anarquismo desde una mezcla entre el romanticismo y el desconocimiento de las fuentes. Historiadores como Hugh Thomas, Gabriel Jackson, Herbert R. Southworth, etc., abordaron de forma científica y académica la Guerra Civil y los movimientos que la compusieron. Obras hoy imprescindibles pero que adolecían, por circunstancias obvias, de fuentes de información que hoy sí manejamos. Para el movimiento anarquista se convirtió en un clásico el libro de Burnet Bolloten *La*

*Guerra Civil española. Revolución y contrarrevolución.* Libro que abordaba la lucha entre los antifascistas y que con el paso del tiempo muchas de sus propuestas han quedado superadas. Importante también y a destacar sería el de John Brademas *Anarcosindicalismo y revolución en España: 1930-1937*, también hoy superado.

La muerte de Franco y el restablecimiento de las libertades democráticas en España iban a significar un nuevo momento para la investigación histórica. Y el anarquismo no quedó al margen. En aquellos años que median entre finales de la década de 1970 y la década de 1980, comienzan a florecer obras importantes alrededor de la historia del anarquismo. José Álvarez Junco realizó una magistral obra con el título *La ideología política del anarquismo español, 1868-1910*. Aunque precede a la época que vamos a abordar, marcó ya una forma de trabajar la historia del anarquismo, partiendo de fuentes hemerográficas de primera mano. En esta misma línea situaríamos los libros de Josep Termes o de Antonio Elorza. Aun así, el acceso a la documentación del movimiento anarquista todavía era difícil. De ahí que muchas de las conclusiones quedasen cortas o desacertadas cuando se ha podido acceder a dicha documentación.

En la década de los 90 surgió una nueva oleada de historiadores que revalorizaron la historia del anarquismo. Aquí habría que destacar a Julián Casanova con sus libros *Anarquismo y revolución en la sociedad rural aragonesa, 1936-1938* o *De la calle al frente. El anarcosindicalismo en España (1931-1936)*. Otros autores como Dolors Marín, Alejandro R. Díez Torre, Xavier Paniagua, José Luis Gutiérrez Molina, Susana Tavera, Pere Gabriel, etc., ponen al anarquismo en primera línea de la investigación, coincidiendo con el 60 aniversario del inicio de la Guerra Civil española. Sin embargo, y aunque la información comenzaba a estar accesible, lo cierto es que la historia del anarquismo seguía llena de lugares comunes. Se adolecía de trabajos generales de algunas de sus organizaciones. Y en parte las conclusiones que algunos de los historiadores citados con anterioridad tenían chocaban con los innumerables estudios locales, regionales o comarcales que abordaban los mismo aspectos.

El punto de inflexión para abordar la historia del anarquismo lo marcan algunos acontecimientos académicos que se produjeron en la primera mitad de la década del 2000. La celebración de tres congresos relacionados directamente con la historia del anarquismo, la aparición del número 45 de *Ayer. Revista de historia contemporánea*, dedicado al anarquismo, y el nacimiento de *Germinal. Revista de Estudios Libertarios*, hacen que se produzca un giro en el tratamiento de la historia del anarquismo. Sin ser explicaciones únicas y fundamentales sí fueron importantes. Entre el año 2001 y el 2004 se celebraron tres congresos.

Uno dedicado a la Escuela Moderna de Francisco Ferrer Guardia, coincidiendo en 2001 con el centenario de la fundación de dicha institución. Otro en el 2002 coincidiendo con el 75 aniversario de la fundación de la Federación Anarquista Ibérica y un tercero en 2004 coincidiendo con el centenario del nacimiento de Federica Montseny donde se abordó el papel de la mujer en el movimiento anarquista. Dichos congresos sirvieron para reunir en un contexto académico a investigadores consagrados en la historia del anarquismo con una nueva generación de historiadores que iniciaban estos estudios. Se ponía encima de la mesa nuevas formas de abordar la historia. Y los lugares comunes sobre la historia del anarquismo se comenzaban a resquebrajar. El mismo grupo impulsor de dichos congresos históricos, de los que formaba parte, creó *Germinal. Revista de Estudios Libertarios*, que daba cabida a los trabajos de historia, sociología, antropología o filosofía sobre el anarquismo. Un proyecto que nació en 2005 y que se mantiene, siendo una referencia para aquellos que quieren publicar y dar a conocer sus trabajos sobre el anarquismo. Pero igualmente, la revista *Ayer*, una de las más importantes en el panorama historiográfico español, publicó en 2002 un monográfico sobre historia del anarquismo donde participaron plumas fundamentales para estos estudios: Susana Tavera, Gloria Espigado, Antonio López Estudillo, Pere Gabriel, Ángeles Barrio, José Luis Gutiérrez Molina, Giovanni Cantini o Carles Santacana.

Estos hechos sirvieron de punta de lanza para la aparición de investigadores hoy fundamentales en el abordaje de la historia del anarquismo. Juan Pablo Calero, Chris Ealham, Laura Vicente, etc. Hoy la lista es bastante amplia. Sus trabajos han servido para romper las visiones clásicas que se tenían del anarquismo. Algunos historiadores como Julián Casanova siguen siendo una referencia en sus estudios sobre el anarquismo. Aunque discrepa con alguno de los nuevos aspectos, lo cierto es que Casanova ha logrado conectar las investigaciones anteriores y nuevas, ha revisado parte de sus trabajos y los ha adaptado a las nuevas fuentes. Otros, como Antonio Elorza, no lo ha hecho y mantiene las mismas conclusiones historiográficas que en los años 80 a pesar de que muchas obras plantean conclusiones nuevas. Algo que no solo ha sucedido con el anarquismo, sino también con otros movimientos como el socialismo o el comunismo.

Es fundamental entender este estado de la cuestión aproximativo del anarquismo para entender lo que significó el mismo durante la Segunda República. Porque dichos estudios, entre los que se encuentran los que yo mismo he desarrollado, rompen la imagen homogénea del anarquismo, la de un movimiento que muchas veces se ha presentado como un accidente en la historia de España

o un movimiento obrero fuera de la realidad. Si alguno de esos supuestos fuese cierto el anarquismo en España no habría pasado de anecdótico y sin embargo representó un movimiento que alcanzó a más de 2.000.000 de personas durante la Guerra Civil. Para encontrar las razones de ello no solo han servido los trabajos desarrollados sobre el propio anarquismo, sino también trabajos como los de Paul Preston, que son base y pilar fundamental para entender el desarrollo de la Guerra Civil y de la correlación de fuerzas.

Abordaremos a partir de ahora los aspectos fundamentales cronológicos e históricos del anarquismo durante la Segunda República y la Guerra Civil.

## Las bodas republicanas

Uno de los grandes mitos alrededor del anarquismo y la Segunda República es la visión planteada acerca de la oposición frontal de los libertarios a la proclamación y desarrollo de la República. Se presentó al anarquismo como uno de los agentes desestabilizadores que desde el primer momento intentó derrocar la joven democracia española desde posiciones revolucionarias, al considerar a la República la encarnación de un nuevo Estado burgués. Es una de las claves que se ofrece para concebir el fracaso de la República o para plantear una realidad distorsionada del anarquismo.

Sin embargo, la realidad fue muy otra. Los únicos movimientos que se opusieron a la República desde el mismo momento de su proclamación fueron los monárquicos, por razones obvias, y los comunistas del PCE, que vieron en la República un régimen burgués y frente a ella oponían el modelo de República soviética: «La proclamación de la República sorprendió a Bullejos, Etelevino Vega y Jesús Hernández en Madrid, adonde habían llegado procedentes de Valencia tras la realización de una brevísima campaña electoral. El día 14, un reducido número de comunistas – apenas llegaba al centenar – encabezado por los tres dirigentes citados se encaminó hacia el Palacio Real para quitar la bandera monárquica y sustituirla por la roja con la hoz y el martillo, mientras proferían consignas contra la ‘República burguesa’ y a favor de un gobierno de obreros y campesinos, siendo recibidos con hostilidad por la mayoría de los manifestantes que aclamaban enfervorizadamente al nuevo régimen» (Hernández Sánchez, 2010: 54; Estruch, 1978: 65). Una posición que los comunistas fueron abandonando durante la República.

Sin embargo, los anarquistas recibieron de forma muy distinta la proclamación de la República. El mismo 14 de abril la CNT emitió un comunicado al respecto:

Ha sido proclamada la República en España.  
 El Borbón ha tenido que dejar el poder.  
 Los ayuntamientos, las diputaciones, las oficinas de Correos y Telégrafos están en manos del pueblo.  
 Para afirmar estos hechos hemos de manifestarnos en la calle.  
 No somos entusiastas de una República burguesa, pero no consentiremos una nueva dictadura.  
 El pueblo debe estar dispuesto para hacer frente a una posible reacción de las fuerzas armadas.  
 Si la República quiere, realmente, consolidarse, tendrá que tener en cuenta la organización de los trabajadores. Si no lo hace, perecerá.  
 Como primera condición exigimos la inmediata libertad de todos nuestros presos.  
 Después de esto, lo más importante de todo, pondremos otras condiciones.  
 La Confederación Regional del Trabajo de Cataluña declara la huelga general y se atenderá, en sus actos, a la marcha de los acontecimientos.  
 Por la libertad de los presos. Por la Revolución.  
 ¡Viva la Confederación Nacional del Trabajo! (*Solidaridad obrera*, 1931; Bueso, 1976: 339)

El comunicado de la CNT fue toda una declaración de principios. La CNT se consideraba parte del proceso revolucionario que había traído la República. Dejó claro que se iba a oponer a todo intento de regreso a la dictadura o a la monarquía. Pero iba a exigir a la República medidas para la clase obrera.

El movimiento libertario se sentía parte de la proclamación de la República porque había contribuido a su llegada por la oposición que habían mantenido contra la dictadura desde 1923. Una oposición que le llevó a entendimientos con los republicanos en el exilio y con lo que emprendieron varios intentos de derrocamiento del Rey de Primo de Rivera. Ejemplos que nos muestran personajes como el panadero y periodista Mauro Bajatierra, que en el exilio representó una de las ramas libertarias partidarias del pacto con el resto de fuerzas antimonárquicas para establecer en España un modelo de sociedad que permitiese el avance de las ideas anarquistas. Así se lo dejó ver a Diego Abad de Santillán en una carta que le dirigió en enero de 1925 para explicarle su posición ante los sucesos de Vera de Bidasoa<sup>1</sup>. En ella, Bajatierra mostraba sus contactos con algunos dirigentes republicanos y su oposición al sector del anarquismo partidario de emprender una lucha en solitario contra la dictadura. En esa misma línea estaban personajes como Eusebio Carbó, Ángel Pestaña, Juan Peiró o Manuel Buenacasa. En el caso de Buenacasa llegando a ser el enlace para ofrecer la presidencia de la República a Santiago Ramón y Cajal (Buenacasa, 1977: 222-229). En realidad, era el núcleo fuerte de la CNT. Pero incluso los sectores menos permeables a estos pactos tienen acercamientos a personajes del republicanismo como Rodrigo Soriano, a los republicanos catalanes como Maciá o sectores como el blasquismo político.

Y aunque los anarquistas no participaron en el Pacto de San Sebastián sí lo hicieron en los movimientos de oposición del final de la monarquía de Alfonso

<sup>1</sup> IISG. Fondo de Diego Abad de Santillán. Inventario 19.

XIII. La conexión con los anarquistas que tuvieron militares como Fermín Galán o Ramón Franco, fue evidente. En el caso de Fermín Galán no fue solo una conexión de carácter político. En el libro que dejó escrito, antes de su fusilamiento por la fracasada sublevación de Jaca de diciembre de 1930, con el título de *Nueva Creación*, hace todo un compendio de historia política muy cercano al anarquismo. Pertenecía a esa extrema izquierda republicana cuya línea de separación con el anarquismo fue difusa. En esa misma línea se sitúan una suerte de personajes como Eduardo de Guzmán, Salvador Cánovas Cervantes, Benigno Bejarano, etc., que alrededor del diario *La Tierra* dieron cobertura a un importante sector del anarquismo del que se sentían parte y compartían algunos principios.

Ese fue el movimiento libertario que vio nacer a la República. Un movimiento que había crecido al calor de la conspiración contra la monarquía. Unas conspiraciones en las que habían trabajado codo con codo con los republicanos, con los que siempre habían tenido unas relaciones de amor-odio. Mucho mejor que las mantenidas con los socialistas, con los que se disputaban los mismos espacios políticos.

Una vez proclamada la República, la CNT realizó un congreso nacional, el tercero en su historia, en el Teatro del Conservatorio (hoy teatro María Guerrero) en Madrid. En ese congreso se revelaron cosas importantes, que también rompen los esquemas clásicos sobre las lecturas del movimiento libertario durante la Segunda República. Lejos de una visión que se ha querido dar de un congreso polarizado entre un sector “reformista” y un sector “faísta”, enfrentado por cuestiones como las federaciones nacionales de industria o el tiempo que se ha de dar a la República, la lectura de sus actas y debates se aleja de esa percepción. En primer lugar, porque no existió nunca un sector “faísta”. Analizando los posibles sindicatos de influencia “faísta”, muchos de ellos votaron a favor de las Federaciones Nacionales de Industria. Y, por otra parte, las personalidades encasilladas dentro del “faísmo” no estaban encuadradas dentro de la FAI. Ni Durruti, ni Ascaso, ni García Oliver, ni Federica Montseny eran en aquel momento integrantes de la Federación Anarquista Ibérica. En ese congreso salieron aprobadas por aplastante mayoría las Federaciones Nacionales de Industria: 302.343 votos a favor frente a 90.676 votos en contra. Igualmente, la CNT hizo un repaso a la situación del momento. Consideró la asamblea constituyente emanada de la proclamación de la República como un “hecho revolucionario” del que ellos mismos se sentían partícipes. Analizó la cuestión regional en Cataluña, País Vasco y Galicia, donde no era ajena tampoco, y el modelo de relaciones laborales que Largo Caballero estaba implementando desde el Ministerio del Trabajo. Si bien hizo una crítica

a los Jurados Mixtos, comparándolos con los Comités Paritarios, también dejaba la puerta abierta a establecer marcos reivindicativos que fuesen asumidos para unas mejores condiciones de la clase obrera basado en la negociación. Las críticas iban dirigidas a la UGT y a la Largo Caballero, sus rivales naturales. A pesar de esta concesión a la negociación del anarcosindicalismo, se ratificó en los acuerdos del Congreso de la Comedia de 1919 a favor del comunismo libertario. De ese congreso de mayo de 1931 salió elegido secretario general de la CNT Ángel Pestaña, director de *Solidaridad Obrera*, Juan Peiró y el administrador del mismo Pedro Masoni. Como dice el historiador Juan Pablo Calero «Es difícil seguir sosteniendo la teoría de la dictadura extremista de la FAI sobre la CNT a la vista de los dictámenes aprobados en el Congreso de 1931» (Calero Delso, 2011: 40). Apelar a las memorias de Juan García Oliver (*El eco de los pasos*) para justificar toda una teoría historiográfica se antoja flojo argumento a la vista de las nuevas investigaciones.

Sin embargo, la fuerza de los acontecimientos hizo replantear al movimiento libertario su postura ante la República.

## Ciclos insurreccionales y “gimnasias revolucionarias”

Una de las visiones clásicas ofrecidas sobre el anarquismo es la de presentarlo como un agente beligerante contra la Segunda República en un ciclo insurreccional que se extiende durante el primer bienio republicano (1931-1933) y que era partidario de la llamada “gimnasia revolucionaria”.

Sin embargo, el cambio de estrategia del anarcosindicalismo hay que fecharlo en febrero de 1932, cuando en la Regional Catalana se adoptan las posiciones del insurreccionalismo contra la República. No sin antes haber existido episodios que, sin ser todos de carácter libertario, habían marcado este devenir. Los sucesos de Sevilla de mayo de 1931, donde la fuerza pública asesinó a unos trabajadores afiliados a la CNT en el Parque de María Luisa o la huelga de la Telefónica en Madrid en ese mismo mes, comienzan a marcar una división entre socialistas y libertarios, pues lo primeros desarrollaban políticas desde el gobierno que los segundos consideraban negativas para la clase obrera. Igualmente, se condenaba desde el anarcosindicalismo la represión ejercida contra los trabajadores en los pueblos de Arnedo y Castilblanco, por levantamientos campesinos ante las duras condiciones de vida de estos. Casos lo de estos pueblos que nada tenían que ver con el anarquismo, pues incluso la fuerza obrera mayoritaria en esos lugares era la

UGT. Esto servía a la CNT para recriminar a sus rivales socialistas que la legislación obrera no satisfacía a la clase trabajadora. A pesar de los avances en leyes como la Ley de Bases para la Reforma Agraria o la Ley de Términos Municipales, para los libertarios no eran sino migajas de una legislación que pretendía sacarlos del panorama sindical. El punto de inflexión fue la sublevación, impulsada esta vez sí por los libertarios, en el Alto Llobregat y Cardoner, fuertemente reprimida por la fuerza pública. Ahí la estrategia comenzó a cambiar.

La estrategia planteada en Cataluña en febrero de 1932 no fue bien recibida por los sectores más sindicalistas. En ese momento se comienzan a apartar de la CNT y no en todos los lugares. Hay que tener en cuenta que en las zonas de fuerte influencia libertaria, como Cataluña o Aragón, la estrategia insurreccional fue adoptada con fuerza. Sin embargo, en otras zonas como Asturias, Galicia o Madrid las posiciones sindicalistas pugnaban con las insurreccionales en igualdad de condiciones (Calero Delso, 2011: 49).

Aun así, ese insurreccionalismo solo atiende a la necesidad de muchos campesinos sin tierra, que esperaban con la República una rápida reforma agraria. Fue un fenómeno más rural que urbano. El hecho más destacado fue el levantamiento en el pueblo gaditano de Casas Viejas, impulsado por los anarquistas a nivel general y que se tornó en auténtico fracaso, acabando en una tragedia que desgastó tanto a la CNT como al propio gobierno republicano y a la relación entre republicanos y socialistas. Esa “gimnasia revolucionaria” en el fondo no estaba sino debilitando al propio movimiento libertario.

El treintismo, como corriente moderada del movimiento libertario, se convierte más en una reacción ante lo que consideran un error de estrategia insurreccional que a una diferencia sustancial en lo que eran los principios de los libertarios. Analizar la prensa y la documentación de la CNT y de la Federación Sindicalista Libertaria (que encarnó el treintismo y se lo conoció como sindicatos de oposición) muestra cómo los análisis eran idénticos pero la estrategia difería. Además, el treintismo ni siquiera se puede considerar una escisión. Entre la firma del manifiesto en 1931 y la ratificación de la salida de algunos sindicalistas de la CNT pasan casi dos años (Calero Delso, 2011: 48). En algunos sitios fueron expulsados y en otros se marcharon. Al igual que hay que distinguir entre la estrategia de los treintistas que fundan la FSL y la estrategia política que adoptó Ángel Pestaña con el Partido Sindicalista.

Las elecciones celebradas en noviembre de 1933 que significaron la derrota de las izquierdas y la llegada de la derecha al poder marcarán un nuevo antes y después en el desarrollo del anarquismo en España.

## El poder de la derecha y la reformulación anarquista

A pesar de las críticas y oposición que una buena parte del anarquismo había ejercido contra el gobierno republicano-socialista, la victoria de la derecha fue considerada por los libertarios un retroceso en las aspiraciones de la clase trabajadora en España. Por eso, junto a la agitación abstencionistas frente a las elecciones de noviembre de 1933, la CNT se había mostrado partidaria de iniciar una huelga general contra el avance de la derecha. Huelga que fue convocada en diciembre de 1933 con carácter insurreccional y que volvió a ser un nuevo y estrepitoso fracaso, al igual que el levantamiento en Villanueva de la Serena del sargento Pío Sopena. Este fue el clímax del movimiento libertario para plantearse una insurrección en solitario. A partir de ese momento la estrategia anarquista se comenzó a repensar.

Y se hace en un momento donde la actividad sindical de la CNT estaba teniendo importantes avances. Sobre todo en Madrid. El avance de la derecha había dejado muy tocada la política laboral que los socialistas habían aprobado y desarrollado. Porque los Jurados Mixtos no solo eran mal vistos por los libertarios. La patronal los consideraba un estorbo. Y cuando se produjo en aquellos años un reagrupamiento patronal (Cabrera, 1983: 215), los Jurados Mixtos se fueron vaciando de contenido. En ese contexto la estrategia de acción directa de la CNT fue ganando posiciones y muchas sociedades obreras de la UGT se vieron arrastradas hacia las posiciones de los anarcosindicalistas.

Además, la represión sufrida y los continuos fracasos del insurreccionalismo, debilitaron esa posición dentro de la CNT. Ello llevó a que los análisis fueran variando. Los anarquistas tenían en mente dos cuestiones fundamentales:

1. El avance del fascismo en Europa podía alcanzar también a España, y era necesario atajarlo.
2. De producirse una revolución no se iba a poder llevar en solitario, por lo que había que buscar la alianza con otras fuerzas.

Esta posición última fue desarrollada con fuerza en Asturias y en Madrid. No así en Cataluña, donde la preponderancia del anarquismo le hacía tener análisis distintos que la de sus compañeros de otros lugares del territorio español. Y, nuevamente, lejos de la visión de una FAI controladora de la CNT, vemos cómo en Madrid las posiciones aliancistas fueron adoptadas por varios grupos de la FAI

madrileña que buscaron la alianza con los socialistas<sup>2</sup>. Una posición no exenta de polémica en el seno del anarquismo ibérico.

El peligro del fascismo se hacía patente por una parte por la torpe política de algunos políticos de derechas (José María Gil Robles acudió al congreso en Nuremberg del Partido Nazi) y por otra por el desarrollo de grupos específicamente ultraderechistas. En esos momentos se comenzó a desarrollar la Falange Española, partido fundado por José Antonio Primo de Rivera y que incluyó en su seno a personajes como Onésimo Redondo, Ramiro Ledesma Ramos (fundador de las JONS), Ruiz de Alda, García Valdecasas, etc. La “dialéctica del puño y las pistolas” de Falange fue tomada por el movimiento obrero como una declaración de guerra.

Madrid fue escenario de muchas de esas batallas. Cuando en abril de 1934 se convocó un acto de la derecha en El Escorial, perfectamente adaptado a la legislación republicana, pero incendiado por determinados medios de la derecha, hizo que la reacción del movimiento obrero no se hiciese esperar (Souto Kustrín, 2004: 131). Además coincidió con un momento de alta conflictividad laboral en la capital de España que, unido a la desarticulación de los Jurados Mixtos, hizo que el anarcosindicalismo tuviese un avance importante en Madrid.

En ese tiempo, previo a la huelga general de octubre de 1934, los debates se comienzan a dirimir entre ir a la alianza o no con los socialistas. En este punto es de vital importancia la actividad de la FAI en Madrid, pues muchos de sus grupos fueron la punta de lanza del aliancismo. Apoyados por los anarquistas asturianos y criticados por los libertarios catalanes, grupos como Los Intransigentes y personalidades como Miguel González Inestal, veían fundamental el acuerdo con los socialistas. «Por todo lo dicho, conceptuamos útil y hasta necesaria la colaboración con los socialistas. Esto no quiere decir ni mucho menos que debemos entregarnos incondicionalmente a ellos. Al contrario, nos conceptuamos en inmejorables coincidencias para sacar partido de las circunstancias»<sup>3</sup>. Este dictamen fue leído en noviembre de 1933 y durante todo 1934 se dirimió dicho debate. El anarquismo estaba ganando peso en la capital de la República. Y muchos de los debates que se inician en ese momento continuaron durante la Guerra Civil.

---

<sup>2</sup> Archivo del Comité Peninsular de la FAI. Caja 149. “Proyecto de dictamen sobre la conveniencia de ir a una inteligencia con los elementos socialistas a fin de garantizar el triunfo de la futura revolución”.

<sup>3</sup> «Proyecto de dictamen sobre la conveniencia de ir a una inteligencia con los elementos socialistas a fin de garantizar el triunfo de la futura revolución», Archivo del Comité Peninsular de la FAI (ACPF AI). Caja 149.

Este ambiente de debate iba acompañado de una pérdida de derechos laborales y un cambio de rumbo en las organizaciones obreras, que preparaban una huelga general, en un contexto de numerosas huelgas sectoriales. El final del verano de 1934 evidenció que muchos sectores del movimiento libertario estaban en una línea de pacto con los socialistas pero muchos otros no. Y esa es una de las razones por la que se entiende el fracaso de la huelga general de octubre de 1934.

## Octubre de 1934. Fracasos y consecuencias del anarquismo

La entrada de tres ministros de la CEDA en el gabinete de Alejandro Lerroux fue la chispa que motivó el estallido huelguístico de octubre de 1934, con distinta suerte según el rincón de España, pero huelga que, a fin de cuentas, resultó un fracaso. Mientras en Asturias la huelga se tornó en una auténtica revolución, en Cataluña fue un levantamiento autonomista y en Madrid una huelga general sin unidad entre las fuerzas obreras que la condujeron al fracaso.

Asturias fue el ejemplo de la unidad obrera que se pregonaba desde distintos sectores del movimiento obrero. El UHP (Uníos, Hermanos Proletarios) funcionó para los obreristas asturianos. Y dependiendo de la zona de influencia, socialistas o anarquistas tuvieron la iniciativa. Mientras en Oviedo y la cuenca minera fueron los socialistas de Manuel Llaneza quienes impulsaron la huelga y la resistencia frente a las fuerzas gubernamentales, en Gijón los anarquistas llegaron a proclamar el comunismo libertario. Los comunistas habían entrado en esa alianza y la resistencia de los asturianos se extendió hasta el 19 de octubre. Las detenciones posteriores, las condenas (entre ellas la del diputado socialista González Peña), la intervención del ejército de África por primera vez para reprimir al movimiento obrero, marcaron un antes y un después.

En Cataluña el levantamiento no fue obrero sino autonomista. La Esquerra Republicana vio como los avances conseguidos desde el establecimiento del Estatuto de Nuria en 1932 se veían frenados por el ascenso de la derecha e intentó por medio del levantamiento frenar ese avance. Pero la CNT y la FAI en Cataluña no apoyaron el levantamiento de la Generalitat. Las perspectivas antialiancistas de los anarquistas catalanes no solo iban dirigidas contra los socialistas sino contra los republicanos catalanes, a los que consideraban culpables de la represión sufrida por los libertarios en los momentos del primer bienio. Lo consideraron un levantamiento "burgués" y por lo tanto no lo apoyaron, siendo el fracaso muy rápido en Cataluña.

En Madrid la unidad se produjo a medias. No hubo una alianza entre las distintas fuerzas obreras. Mientras los socialistas constituyeron un Comité de Huelga, los anarquistas hicieron un Comité Revolucionario. Y aunque hubo reuniones entre el 5 y el 9 de octubre, no se concretaron en nada. La dispersión de las fuerzas obreras en Madrid posibilitó una rápida organización por parte de las fuerzas del orden público. Estos se vieron, también, apoyados por falangistas y derechistas que ocuparon los puestos de trabajo de los huelguistas. Los centros obreros y el Ateneo de Madrid fueron clausurados y el fracaso de la huelga en Madrid significaba prácticamente el fracaso de la huelga en toda España.

El anarquismo, como toda fuerza obrera, salió erosionado de octubre de 1934. Sus detenidos se contaban por miles y la diversidad de opiniones sobre la conveniencia o no de una alianza provocó la ruptura en algunos sectores, como la FAI en Madrid que se dividió durante unos meses. Pero también se sacó una lectura que se confirmaría en el congreso de mayo de 1936. La revolución anarquista, exclusivamente, no se iba a poder desarrollar en España por lo que la estrategia tendría que ser una alianza revolucionaria. La dificultad estribaba en como llegar a esa alianza. De hecho, la autocrítica de los anarquistas fue muy severa, pues culpabilizaron a la CNT de parte del fracaso de octubre. «Este Comité Revolucionario estima que la CNT no hizo lo que debiera nacionalmente, por la actuación de determinados militantes de importantes organismos confederales y propone se haga una investigación para averiguar lo que haya de cierto en gravísimas acusaciones que este Comité Revolucionario conoce y de las que informará a la organización tan pronto como lo exija»<sup>4</sup>.

Aun con todo, el año 1935 significó para el anarquismo español el debate definitivo sobre qué posición adoptar frente al capitalismo. Asturias había sido el toque de atención de lo que podía haber significado una alianza obrera en toda España. La división dada en otros lugares, como Madrid, fue lamentada por una amplia base de la organización libertaria. Estos debates se vieron favorecidos por la reapertura de algunos locales sindicales y políticos en la segunda mitad de 1935. Madrid volvía a ser centro del debate. Los grupos anarquistas madrileños se encontraban divididos, pero se estimó desde el Comité Peninsular que ambas posturas podían convivir dentro de la organización. Por ello el pleno de grupos anarquistas celebrado en enero de 1936 tomó como base esa unión bajo tres puntos básicos:

---

<sup>4</sup> Archivo del Comité Peninsular de la FAI (ACPF AI). Caja 149.

1. En primer lugar, el peligro del golpe de Estado. Los anarquistas hablaron de la correlación de fuerzas y, aunque las elecciones de febrero de ese año podrían deparar una victoria de las izquierdas, también podrían suponer una reacción por parte de la derecha.
2. En segundo lugar, la cuestión de la alianza. Aunque en el pleno hubo duros debates entre Serafín González Inestal, aliancista, y Cipriano Mera, antialiancista, el acuerdo que se adoptó era instar a la UGT a despegarse de la tutela socialista para certificar un pacto revolucionario.
3. Respecto a la violencia y a estrategias como la de los atracos, la Federación Local de Grupos Anarquistas de Madrid condenó tales acciones, desmarcándose de las actuaciones de los grupos de acción en clara referencia a las llevadas a cabo por Felipe Emilio Sandoval, que en aquellos momentos estaba en la cárcel Modelo de Madrid<sup>5</sup>.

Para los anarquistas la alianza revolucionaria se convertía en clave para el futuro de los trabajadores españoles. Por ello, el anarquismo tenía dos retos internos en aquel año 1936. Por una parte, marcar su posición frente a las elecciones de febrero y por otra, el congreso de la CNT que se iba a celebrar en Zaragoza. Ambas cuestiones se cumplieron, pero el golpe de Estado de julio de 1936 varió la hoja de ruta de los anarquistas.

## De la victoria del Frente Popular al golpe de Estado

Si algo distinguió al movimiento anarquista de otros movimientos políticos de la época, a excepción de los comunistas, es que cuando comenzó la Guerra Civil había, curiosamente, vuelto a reunir a todas sus corrientes en la misma organización. Si vemos cómo los socialistas llegaron al inicio de la guerra muy divididos en distintas facciones y los republicanos con hasta cuatro entes políticos (Izquierda Republicana, Unión Republicana, los seguidores de Sánchez Román y los federales), la CNT y el PCE llegaron unidas.

Y para el anarquismo no fue un proceso fácil. Es el momento en el que entra en una encrucijada, pero de la que salió reforzado, si bien afloraron sus contradicciones pero también su pragmatismo. Sin ir más lejos, y anticipando algunas cosas, a finales de ese año los anarquistas tendrían cuatro ministros en un gobierno.

---

<sup>5</sup> Archivo del Comité Peninsular de la FAI (ACPF AI). Caja 149.

Lo primero era como abordar unas elecciones políticas en febrero de 1936 donde los anarquistas se jugaban cosas. La represión de Asturias en 1934 había dejado a muchos militantes ácratas en las prisiones. Y uno de los puntos programáticos del Frente Popular era la libertad de los presos políticos. Sin embargo, un sentimiento de animosidad reciproca se movía en todas las cuestiones. Ni los anarquistas se fiaban de los políticos ni los políticos veían como aliados a los anarquistas. Sin embargo, Francisco Largo Caballero hacía llamamientos a la unidad de los anarquistas para que votasen a las candidaturas de la izquierda, ya que la CNT no se había sumado al Frente Popular (sí lo hizo el Partido Sindicalista de Ángel Pestaña). Si bien la CNT no hizo nada por colaborar con el Frente Popular, lo cierto es que los análisis internos y de su prensa le llevaron a considerar que las clases populares no querían continuar con el gobierno de la derecha. Así lo explicó Miguel Abós, militante cenetista, en un mitin en Zaragoza: «Caer en la torpeza de hacer campaña abstencionista equivale a fomentar un triunfo de las derechas. Y todos sabemos por amarga experiencia en dos años de persecución los que las derechas quieren hacer. Si el triunfo de las derechas se diera yo os aseguro que aquella feroz represión a que sometieron a Asturias se extendería a toda España» (Calero Delso, 2011: 74). Proféticas palabras para lo que meses después se desencadenó en el país.

Quedaba claro que los anarquistas no iban a hacer campaña por la abstención, tampoco iban a pedir el voto explícitamente e iban a dejar libertad a sus militantes para que hiciesen lo que considerasen conveniente. El Frente Popular ganó las elecciones de febrero. Pero si vemos los datos electorales, la abstención casi llegó al 30% y en enclaves como Sevilla o Cádiz (donde se presentaba Ángel Pestaña) la abstención fue superior al 40%. Se rompe con ello la visión de que los anarquistas acudieron en masa a las elecciones (Cruz, 2006: 86).

Sin embargo, sería una temeridad negar que muchos anarquistas acudieron a las urnas aquel 16 de febrero de 1936, tal como lo hicieron el 14 de abril de 1931. Personalidades como Buenaventura Durruti declaraban en *Solidaridad Obrera* que la generosidad anarquista había reconquistado el 14 de abril<sup>6</sup>. Por ello, la primera exigencia que se pidió y se cumplió fue la libertad de los presos por los sucesos de 1934.

Posteriormente la constitución del gobierno se hizo solo y exclusivamente con republicanos, quedando fuera los socialistas y otras formaciones más revolucionarias. Y desde muy pronto los libertarios mostraron que el apoyo ofrecido no iba a ser gratuito. Se volvía a exigir a la República la restitución de las

---

<sup>6</sup> *Solidaridad Obrera*, 6 de marzo de 1936. Número 1216

derogaciones llevadas a cabo por el gobierno de derechas en el bienio 1933-1936 y que se aplicasen medidas de calado para la clase obrera. Y la conflictividad laboral no fue menor en aquel momento. Los choques entre los trabajadores y la fuerza pública o los grupos de extrema derecha se saldaron con una violencia donde fue, precisamente, la clase obrera quien salió peor parada, tal como ha demostrado la reciente investigación del profesor Eduardo González Calleja (2015).

Lo que sí hubo fue una diferencia sustancial respecto al primer bienio de cómo abordar la Reforma Agraria. Si durante el primer bienio los campesinos esperaron la entrega de esas tierras y vieron cómo se produjo, en este momento en diversos puntos de España los trabajadores, mayoritariamente encuadrados en las organizaciones sindicales, procedían a la ocupación de tierras para su explotación. Algo que comenzó a desbordar al propio gobierno republicano, pues aceleraba un proceso que ellos habían marcado a más largo plazo.

Pero para el movimiento libertario el año 1936 era clave porque celebraba su congreso. El cuarto en su historia. Y lo iba a hacer en la ciudad de Zaragoza entre los días 1 y 10 de mayo de 1936. Un congreso que se antojaba trascendental para la CNT. En aquel congreso la CNT justificó casi 500.000 afiliados, de los cuales algo más de la mitad pertenecían a Cataluña y Andalucía, concluyendo, como hace Juan Pablo Calero (2009: 104), que la implantación de la CNT era mucho más amplia que sus bastiones de toda la vida. Madrid había crecido exponencialmente durante el periodo republicano.

Pero no solo se puede extraer la conclusión del crecimiento de la CNT en ese congreso. Hay tres aspectos fundamentales que lo convierten en trascendental, tanto para el momento concreto como para el futuro inmediato del movimiento libertario:

1. En primer lugar, el congreso cerró el conflicto existente entre la CNT y los llamados Sindicatos de Oposición que se habían organizado entorno al treintismo. Los sindicatos de la Federación Sindicalista Libertaria se volvían a integrar en la CNT y sus órganos de prensa pasaban a ser voceros de la organización cenetista. Personajes como Juan Peiró, Marín Civera, Martínez Arín, etc., regresaban a la CNT. Solo quedaba fuera el Partido Sindicalista de Pestaña.
2. En segundo lugar, la CNT hizo un balance de lo sucedido durante el primer bienio y la huelga general de octubre de 1934. La conclusión que sacaron los anarcosindicalistas fue que no podían derrotar al capitalismo

por sí solos. Por ello, el gran acuerdo del congreso de Zaragoza de 1936 fue el dictamen que emplazaba a la alianza revolucionaria con la UGT, instando al otro organismo sindical a que celebrase un congreso para debatirlo y se separase de la tutela política del Partido Socialista.

3. En tercer lugar, fue el congreso que aprobó el concepto confederal del comunismo libertario. Una cuestión que ya había aprobado la CNT en su congreso de 1919 pero que en este desarrollaba de forma más específica como posible sociedad anarquista futura. Esa ponencia partía de la ya aprobada por la FAI en 1933, pues fue el texto redactado por el médico Isaac Puente. No fue el único modelo que se desarrolló en aquellos años, pues otras personas como Mauro Bajatierra también plantearon su posible modelo social anarquista.

Estas bases sirven para entender a la CNT y al movimiento libertario durante el conflicto bélico. Una organización que parte unificada cuando se produjo el golpe de Estado de julio de 1936. Una organización que pedía el pacto revolucionario con la UGT pero que ante la excepcionalidad generada en España durante la Guerra participó del engranaje político de la República. Y una organización que se pertrechó ideológicamente ante un posible estallido revolucionario y que donde tuvo oportunidad lo puso en práctica a partir de julio de 1936.

Aun así, entre mayo y julio de 1936, la CNT fue protagonista de numerosas huelgas, como la de la construcción en Madrid, que en alianza con la UGT paralizó la capital de España y terminó con muchos de sus militantes, como el caso de Cipriano Mera, en prisión. Allí les sorprendió el golpe de Estado de julio de 1936.

## BIBLIOGRAFÍA

Buenacasa, M. (1977). *El movimiento obrero español, 1886-1926*. Madrid: Júcar.

Bueso, A. (1976). *Recuerdos de un cenetista*. Barcelona: Ariel.

Cabrera, M. (1983). *La patronal ante la II República. Organizaciones y estrategia, 1931-1936*. Madrid: Siglo XXI.

Calero Delso, J.P. (2009). «Vísperas de la revolución. El congreso de la CNT (1936)». *Germinal. Revista de Estudios Libertarios*, 7, abril, 97-132.

\_\_\_\_ (2011). *El gobierno de la anarquía*. Madrid: Síntesis.

CNT (1931). *Solidaridad Obrera*, 127, 15 de abril.

Cruz, R. (2006). *En el nombre del pueblo. República, rebelión y guerra en la España de 1936*. Barcelona: Siglo XXI.

Estruch, J. (1978). *Historia del PCE (I) (1920-1939)*. Barcelona: El Viejo Topo.

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

Hernández Sánchez, F. (1978). *Guerra o revolución. El Partido Comunista de España en la Guerra Civil*. Barcelona: Crítica.

Souto Kustrín, S. (2004). *“Y ¿Madrid? ¿Qué hace Madrid?”. Movimiento revolucionario y acción colectiva (1933-1936)*. Madrid: Siglo XXI.



## LAS PALABRAS Y LOS ACTOS. ECOS REPUBLICANOS EN LA ESCRITURA DE ANDRÉS SOREL / WORDS AND ACTS. REPUBLICAN ECHOS IN THE WRITINGS OF ANDRÉS SOREL

**CARLOS SÁINZ-PARDO GONZÁLEZ**  
Université Grenoble Alpes

Recibido: 10/04/2019

Aceptado: 23/05/2019

**Resumen:** Este trabajo se propone llevar a cabo un análisis de las evocaciones de la cultura republicana en la escritura de Andrés Sorel. Se abordarán sus ensayos biográficos o novelescos, sus obras puramente ficcionales, así como sus manifestaciones culturales a favor de la Segunda República. Veremos cómo el conjunto de su obra constituye un crisol escritural que se dirige, a través de la disidencia frente al relato hegemónico, hacia la emancipación y hacia la libertad del pensamiento humano.

**Abstract:** This work aims to study the evocations of republican culture in the writing of Andrés Sorel. His biographical or fictional essays, his purely fictional works, as well as his cultural manifestations in favor of the Second Republic, will be addressed. We will see how his whole work constitutes a scriptural melting pot that is directed, through dissidence vis-à-vis the hegemonic narrative, towards emancipation and the freedom of human thought.

**Palabras clave:** Andrés Sorel, republicanismo, disidencia, ensayo, novela, manifiestos.

**Key words:** Andrés Sorel, republicanism, dissidence, essay, novel, manifestoes.

*La burguesía española estima que pensar es un crimen y que el filósofo no se diferencia gran cosa del bandolero [...]. El origen intelectual de los movimientos de izquierda que trajeron consigo el triunfo de la República le ha hecho concebir un odio implacable hacia la inteligencia. La política, en particular, le parece el peor de los males.*

Juan Goytisolo

«Repúblicas podridas, siniestras y repulsivas como monarquías las ha habido y las hay en muchos países del mundo. [...] Yo creo en la duda. Odio las afirmaciones, los catecismos, los conceptos rígidos, las palabras a las que hay que someterse, que se utilizan al antojo de quien gobierna, de quien impone la ley y de quienes marcan los principios»<sup>1</sup>. De esta manera desafiante y provocadora respondía en una entrevista el escritor segoviano Andrés Sorel (1937-2019) a su concepción de la república como forma de Estado. Obviamente, en esta declaración insiste sobre qué contenido ponemos detrás del concepto de *república*, que no tiene por qué ser buena *per se*. En ese sentido, Sorel ha manifestado en múltiples ocasiones su preocupación por la manipulación —o incluso prostitución—, que sufre el lenguaje debido a quienes ejercen el poder:

Uno de los grandes temas de nuestros días es encontrar una nueva reformulación para las palabras que se han vaciado de significado, que se han pervertido por el uso perverso que de ellas se ha realizado, que hay que volver a poner en marcha con otras formulaciones y utilidades distintas: democracia, comunismo, luchas sociales, culturas libertarias, república, derechos humanos, independencia de los pueblos, solidaridad (Galeote, 2008).

Nacido en plena Guerra Civil en el seno de una familia humilde, el escritor fue ante todo consciente desde su infancia del rechazo absoluto hacia todo lo que fuera eclesiástico, debido a la connivencia de esta institución con la dictadura franquista. Así lo expresa en su ensayo *Siglo XX. Tiempo de canallas*: «Desde niño odiaste a los curas, despreciaste a la Iglesia y dejaste de creer en los cuentos religiosos y en el ojo del gran Dios [...]. La literatura parecía darle la espalda a Dios» (Sorel, 2006b: 40). Este anticlericalismo es omnipresente en la obra del autor, como rechazo y cuestionamiento de toda forma de poder (político, eclesiástico o militar). En ese sentido, podríamos asociar este rasgo a la herencia republicana que vela por la separación entre la Iglesia y el Estado, como se hace constar en el artículo 3º de la Constitución republicana de 1931. En definitiva, desde su infancia, primero de una manera emocional y posteriormente desde una postura militante y racional de

<sup>1</sup> Sorel, A. (27 de julio de 2013). Entrevista inédita de C. Sáinz-Pardo. Barco de Ávila.

combate, el autor ha forjado tanto por su obra como por su acción una verdadera resistencia intelectual al franquismo, y una solidaridad más o menos explícita con los valores de la Segunda República<sup>2</sup>.

En este trabajo nos proponemos analizar de qué manera aparecen esas huellas de la cultura republicana en la obra de Andrés Sorel, entendiendo esta en un sentido amplio. En un primer momento, abordaremos cómo se rememora la República a través de la figura de intelectuales, escritores y políticos republicanos a los que el autor ha dedicado una obra, bien como ensayo biográfico o bien a la manera de una biografía novelada. A continuación, abarcaremos la dimensión puramente ficcional de su producción novelística, a través de los personajes que representan esos valores republicanos y analizaremos de qué manera se han visto traicionados por las fuerzas represivas del poder. Finalmente, trataremos sobre la perpetuación de los valores republicanos a través de las intervenciones públicas del autor (conferencias, coloquios), así como a través de sus publicaciones periódicas, tales como la revista *República de las Letras* o en la firma de manifiestos.

## Evocación de la cultura republicana

A partir de su regreso del exilio francés, hacia 1974, la producción ensayística de Andrés Sorel se ocupará de los escritores críticos y rebeldes, proscritos por la dictadura franquista, y solidarios con los valores republicanos. Es el caso de los poetas Antonio Machado, Miguel Hernández, Federico García Lorca, Luis Cernuda o incluso Antonio Gamoneda. Igualmente, la evocación de otra figura política emblemática del comunismo español es la de su biografía novelada de Dolores Ibárruri "Pasionaria", con la que pudo compartir algunos momentos en el exilio.

El interés de Sorel por estas figuras de la cultura republicana se debe justamente a la reivindicación de una memoria que había sido manipulada u ocultada por el franquismo, pero también se debe a la intención de crear una brecha epistemológica disidente dentro de los consabidos homenajes que se les rinde desde el poder. Como lo expresa en *Siglo XX. Tiempo de canallas*:

Porque los verdugos de la historia nunca mueren. En recientes años, por ejemplo, pudieron comprobarlo García Lorca, Luis Cernuda, María Zambrano. Los asesinos del ayer, para silenciarlos definitivamente, les rindieron homenajes, con las camisas blancas que bordaron en su día, para que sustituyeran, cuando fuera necesario, a las azules de sus parientes más

---

<sup>2</sup> En definitiva, el propósito del periodo republicano, a través de sus reformas sociales, culturales y administrativas, fue el de «convertir a España en un Estado democrático y socialmente avanzado» (Gil Pecharromán, 1997: 105).

cercanos y tenerlo así todo, como dispuso el gran jefe de la tribu, atado y bien atado (Sorel, 2006b: 30).

No sin cierta dosis de sarcasmo, esta corrosiva cita hace referencia a cómo la memoria republicana es aún víctima de una cierta apropiación por parte del poder, a través de esos homenajes oficiales que no representan más que una herencia y continuidad de los valores represivos (esas “camisas azules que se tornan blancas”) en los tiempos democráticos para el autor. Frente a este discurso hegemónico se alza la voz disidente y combativa de las publicaciones de Andrés Sorel.

De este modo, en la contraportada de su ensayo biográfico *Guía popular de Antonio Machado* (1975), se presenta una biografía no al uso, con un estilo diferente al habitual: «una biografía que, alejándose de las mitologizaciones y hagiografías, intentase dar una visión sencilla y real de ese poeta que escribió para el pueblo» (Sorel, 1976). Sorel reivindica aquí, en el centenario de su nacimiento, la figura de Antonio Machado como un autor *popular*, lo cual nos conduce en cierto modo a la propia etimología de la *república*, es decir, la *res pública* o cosa pública, lo que es de interés general. En un intento declarado de velar por una cultura profundamente revolucionaria como ingrediente clave para la emancipación de la sociedad<sup>3</sup>, Sorel expone en la introducción al ensayo su crítica a la gestión elitista que se ha hecho del poeta, y del que reivindica su “absoluto dominio público”:

[...] pocos son quienes consideran la necesidad de extender la comprensión creadora y humana de intelectuales destacados en la historia al alcance de las más amplias gentes de su país. Grave error, deformante incluso de su propia figura, cuando se trata de alguien que, como Antonio Machado, jamás estuvo de espaldas al pueblo: antes bien, obsesión fue en él escribir para ese pueblo, vivir sin traicionar las posibilidades de liberación y desarrollo —en el más amplio sentido de la palabra— de ese pueblo (Sorel, 1976: 5).

De hecho, Antonio Machado fue uno de los primeros firmantes para la creación en Segovia de la Universidad Popular en 1919, como indica Sorel. Dentro de esas huellas republicanas, podemos destacar en el ensayo sobre Machado algunos pasajes que evocan este periodo. El 14 de abril de 1931, fecha de la proclamación

---

<sup>3</sup> Como señala Sorel en una entrevista para la revista *Ozono* en 1977: «Me limito a escribir y a hablar en público, insistiendo en la necesidad del protagonismo político del pueblo, del hecho de la revolución cultural, de estar más atentos que a las personas o a los hombres al estudio de los problemas reales que tiene hoy planteados nuestra sociedad. Intentar elaborar culturalmente una alternativa humana, diaria, política, para que esas personas a las que hablo se planteen su propio ser y estar, no solamente en la tierra, sino hasta en su militancia política, que se lo planteen en el sentido de no ser nuevos conversos, fieles de una nueva religión, sino partícipes de un proceso que sólo ellos han de hacer» (Claudín, 1977: 31-32).

de la Segunda República, el poeta se encontraba en Segovia, donde participó en todos los actos públicos relativos a la llegada de este nuevo marco democrático. Con una fuerte tensión estética que exalta el entusiasmo y la alegría de la jornada describe Sorel este momento histórico:

Machado está en Segovia. Las noticias llegan precipitadas. El rey huye. Suenan músicas y se cambian banderas en los ayuntamientos de pueblos y ciudades. Las gentes se lanzan a la calle creando un día de fiesta. Machado se dirige a la Casa del Pueblo, cercana al Azoguejo, y de allí, en manifestación que engrosa con ciudadanos llegados de todas las esquinas de la ciudad, sube la calle Real, camino de la Plaza Mayor. [...] La plaza se ha llenado de luz, de brillante sol. Ábrense ventanas y balcones. Vomitan las bocacalles hombres, mujeres, niños sobre ella. Sólo la catedral, a un flanco, queda desnuda, orgullosa en su momentánea soledad. Salen al balcón del Ayuntamiento, izan la bandera tricolor, dicen algunas palabras rituales, y en el kiosco situado en el centro de la misma estalla la banda de música una improvisada marsellesa (Sorel, 1976: 34).

A finales de 1931 Machado se instala en Madrid. Son tiempos de discusiones acaloradas en los cafés de la capital, pero también de violencias y de odios. Ante esta situación, el poeta se interroga sobre ese futuro incierto que parece hallarse en el germen de la República, preludiando su consabido desastre final:

Machado escucha, observa, lee, apenas habla: ha envejecido, fuma constantemente. A veces la ceniza se escurre por los pliegues de su chaleco. Parece preguntarse, mientras descansa su mano en el puño del bastón: ¿dónde iremos, qué saldrá de toda esta explosiva aventura, tendrá al fin término? (Sorel, 1976: 35).

El interés, así como el espíritu de provocación de esta publicación, consiste precisamente en la reivindicación de un escritor republicano en abril de 1975, fecha de su primera edición, unos meses antes de la muerte del dictador. Al mismo tiempo, esta reivindicación apunta en cierta medida hacia el PCE, el partido más combativo de la oposición antifranquista y en el que Sorel militó hasta principios de 1974<sup>4</sup>, y que poco tiempo después se verá obligado a renunciar a su identidad republicana a cambio de poder formar parte del juego democrático<sup>5</sup>.

Un año después, en octubre de 1976, Sorel continúa en esta misma línea sobre la memoria de la cultura republicana publicando un ensayo biográfico sobre el poeta

---

<sup>4</sup> «Sorel marchó a París y fue incorporado al staff de confianza del secretario general ocupándose del semanario Información española, dedicado a la población emigrada. Su estrella empezó a declinar hasta apagarse. El mundo del exilio y el berroqueño aparato burocrático en París minaron su entusiasmo y abandonó el partido en 1974» (Morán, 1986: 487).

<sup>5</sup> «[...] la legalización del PCE entrañó una importante coacción ideológica para el partido, en virtud de la cual se difuminó su republicanismo, entendido éste no sólo como apuesta por una forma de Estado, sino como toda una cultura cívica ligada a esa concepción del Estado» (Andrade Blanco, 2012: 73).

Miguel Hernández, titulado *Miguel Hernández, escritor y poeta de la Revolución*. El texto se define en la contraportada como “testimonio poético sobre la vida del escritor”, así como un “desgarrado reflejo de la España vencida”, frente a los estudios *partidistas* de uno y otro bando, ya sea para su mercantilización manipuladora, ya sea para su intelectualización alejada del pueblo. Al mismo tiempo, este texto poliforme se estructura a través de un continuo diálogo ficcional entre Andrés Sorel y su compañera Ana, donde debaten sobre temas como la cultura popular o el papel que debe tener el intelectual en la nueva sociedad de la cultura de masas. En un ensayo que gira fundamentalmente en torno a la muerte, a la cárcel y a la guerra, la evocación de la República también encuentra su espacio propio, sobre todo en cuanto a los acontecimientos de la huelga revolucionaria de octubre de 1934 en Asturias. Así lo relata Sorel, haciendo hincapié en la desinformación interesada de la prensa conservadora de la época:

Había llegado la CEDA al poder. A Gil Robles se opone una huelga casi general, que en Asturias alcanza carácter de soviét. La prensa reaccionaria habla del fusilamiento por los mineros de unos sacerdotes en Turón, de un ingeniero... La prensa reaccionaria calla la larga represión que daría oficialmente más de 1.300 muertos y cerca de 3.000 heridos. Detenidos se dice, pero no su número: cerca de los 40.000. ¿Y la represión violenta, sumaráisima, torturadora? (Sorel, 1977: 65).

Este violento episodio emerge obsesivamente en el pensamiento de Miguel Hernández, que parece no poder olvidar el impacto de la tragedia que se cierne contra esas *gentes de barro*. De manera poética lo expresa Sorel en este pasaje:

En el verano, regresa a Orihuela. Ha hablado mucho de la contrarrevolución dominante en la República: pero a Miguel quien come su memoria, es la tragedia del pueblo de Asturias, mineros, mujeres e hijos de la tierra, que puede en la distancia rememorar mediante los caminos recorridos por la luna que llena sus noches pasadas en la soledad del monte, que gritan al amanecer entre las viñas, que pellizcan a las mozas en los descansos de la trilla en la era, que beben el vino cantado por las chicharras en el tiempo de la cosecha, gentes de barro como él que pueden incendiarse al sol y estallar hasta la locura volviendo de color sangre las piedras y amarilleando los rostros de los poderosos o quienes les protegen y posibilitan (Sorel, 1977: 69).

Más adelante, Sorel retrata igualmente el ambiente conspirativo y el clima de violencia que palpita en España tras el triunfo del Frente Popular, en febrero de 1936. Esta situación límite conlleva al hundimiento por las armas de otra concepción de la sociedad:

Había triunfado el Frente Popular, el 16 de febrero. Viviendas de banqueros o terratenientes, cuartos de banderas o casas particulares de militares antirrepublicanos, preparaban la conspiración. Los partidos parecían más preocupados de luchar por su hegemonía propia, de combatirse unos a otros, incluso de perseguirse, que de defender las últimas posibilidades de la República. En la calle se mataba. En la prensa se insultaba. En el Parlamento, siempre

los elegidos, se discutía, discutía interminablemente. El pueblo, pasivo en gran parte, luchaba por la vida. Otro, el más consciente, desesperadamente intentaba autodefenderse. Los gobernantes, con insistencia, salmodiaban una y otra vez: el orden está garantizado, el orden está garantizado. Mes tras mes se retrasaba el alzamiento militar. Alemania e Italia impulsaban el golpe. Europa Occidental, la Unión Soviética, cerraban los ojos. Al fin, la fecha y las condiciones del mismo, incluso sus participantes, quedaba fijada. España se acostaba en paz y desconocimiento: se despertaría en desconocimiento y sangre (Sorel, 1977: 73-74).

La alusión a las misiones pedagógicas, uno de los grandes proyectos republicanos para llevar la cultura a los lugares más recónditos de una España analfabeta, tiene también cabida en una actualización del ensayo sobre el poeta de Orihuela, publicado en 2010, ahora bajo el título de *Miguel Hernández, memoria humana*. Sobre este proyecto revolucionario, en el que Miguel Hernández participó en 1935, Sorel se muestra visceral en su análisis:

Las Misiones Pedagógicas que le emplean un tiempo, herederas de la Institución Libre de Enseñanza como todas las grandes realizaciones de la República, ocupan su tiempo de febrero a mayo de 1935. En ellas viajan quienes van a dar a conocer reproducciones de los cuadros que alberga el Museo del Prado, representan el teatro clásico español, recitan a los grandes poetas del Siglo de Oro, ofrecen conciertos musicales, proyecciones cinematográficas, hablan de literatura, música y pintura a gentes a las que hasta ahora nadie se había preocupado de llevar esas materias, pueblo al que se le negaba la capacidad de leer, escribir, de desarrollarse culturalmente, porque la nobleza, los terratenientes, la monarquía, los caciques, la Iglesia, prefieren tener vasallos iletrados, sometidos, que nunca lleguen a comprender el valor y alcance de la libertad para que así no se rebelen (Sorel, 2010a: 72-73).

El autor se lamenta del retorno de este avance contra el analfabetismo, ya sea de una manera estructural en la Historia de España, ya sea a través de su reactualización bajo la dictadura franquista. El acceso a la cultura fue sin duda uno de los elementos fundamentales que constituyen la materialización de valores como la libertad y la igualdad, vehiculados por la Segunda República.

Federico García Lorca completa la trilogía de estos poetas de cultura republicana a los que Sorel les rinde un homenaje a través de sus publicaciones. En este caso, en 1977 publica *Yo, García Lorca* en la editorial Zero-Zyx, y será reeditado y aumentado por Txalaparta en 1997. Se trata de un ensayo biográfico estructurado en dos grandes bloques: «La vida» y «La muerte». Fue una publicación osada, ya que parece que al citar el nombre de los posibles asesinos del poeta granadino en su contenido, el autor sufrió diversas amenazas de muerte<sup>6</sup>. Dentro del primer bloque, Sorel alude también al malestar de la Iglesia católica ante esta nueva época, en la que empieza ya a engendrarse una cierta incomprensión frente

---

<sup>6</sup> Como cuenta el autor: «publiqué mi libro *Yo, García Lorca*, en 1977 en la editorial Zyx. Y en *Interviú* un largo trabajo titulado: «Granada, las matanzas no se olvidan». Luego, durante semanas, recibí por teléfono las amenazas de muerte» (Sorel, 2016a).

a lo habitual que termina tornándose en conspiración por parte de ciertos sectores dominantes:

Otros no quieren esperar ni un segundo de pérdida de su poder. Así, el cardenal Segura brama recordando la necesidad de la Inquisición. ¿Por qué no existe ya? Y la República trabaja por abolir esa idea de la mente de los estudiantes. Entonces todos los obispos hacen repicar sus campanas y multiplican sus prédicas llamando a una nueva cruzada. [...] Ronca la voz de los curas: mujeres, os condenaréis, al infierno irán quienes pidan el divorcio o el matrimonio civil. [...] Y los oxidados sudarios, sotanas, escapularios, se contraen estremecidos ante el solo pensamiento de que eso ocurra en el territorio donde antes habitaba el silencio, el silicio, la moral farisaica, el tañido a muerto, la sacristía a cal y canto cerrada. Federico inaugura en Fuente Vaqueros una biblioteca popular. Los señoritos de Granada sacan brillo a las navajas y a los fusiles en las huertas de sus señoriales casas (Sorel, 1997: 126).

En esta descripción, la Iglesia no queda exenta de una cierta animalización debido a su cólera (“bramar”), así como la enumeración acumulativa de elementos represivos de la institución. La escena representa un clima de tensión creciente en el que la amenaza comienza a planear igualmente sobre las cabezas de los señoritos, cuyos privilegios comienzan a verse cuestionados. Ambos sectores comienzan a armarse contra la República.

La cultura republicana se aborda igualmente desde otro de sus personajes más representativos en el ámbito político: Dolores Ibárruri, a quien Sorel le dedica una biografía novelada titulada *Dolores Ibárruri Pasionaria. Memoria humana*, publicada en Exadra en 1989 (septiembre y noviembre) y cuya tercera edición se publica en Libertarias en 1992. En la obra, la voz en primera persona de *Pasionaria* se alterna con la de un narrador omnisciente en tercera persona, trasunto del autor real<sup>7</sup>. En el libro hay algunos pasajes que abordan la ciudad de Madrid como salvaguarda herida de lo que representaron los años de la República. Como señala el narrador:

Madrid contaba un millón de habitantes. Era algo más que la capital de España. Era el símbolo de la resistencia, la puerta de escape de la República o su bastión indestructible. Con palabras de Machado, era «el rompeolas de todas las Españas». Y Madrid, para los facciosos, era una plaza vencida. Con su victoria, con su toma de Madrid, pensaban concluir la guerra (Sorel, 1992: 73).

Y al final del relato, cuando Dolores Ibárruri vuelve a Madrid de su largo exilio en la Unión Soviética, expresa su nostalgia por la ciudad en tiempos de la República. Se lamenta de una ciudad en la que ahora no puede moverse con esa libertad pasada, debido a su celebridad, que le he hecho convertirse en un

<sup>7</sup> Andrés Sorel explica por qué utilizar la ficción literaria para tratar sobre un personaje político en sus memorias: «Escribir sobre Dolores Ibárruri en las postrimerías de su vida, ya en Madrid, suponía para ti ahondar en el hecho de que la literatura era una forma —quizás la más completa y profunda, por eso la más difícil— de examinar la condición humana» (Sorel, 2016b: 214).

símbolo: «Pero en la República, aún podía pasear por la calle, hablar con las gentes por las calles, saber de sus problemas, ayudarles en las cosas cotidianas. Hoy no. Hoy no me quedan ni gentes, ni calles, ni palabras sencillas» (Sorel, 1992: 184).

Si la cultura republicana es palpable sencillamente por la elección de los poetas y políticos que acabamos de abordar, y en cuyo contexto se expresan y se exponen, los personajes de sus ficciones también simbolizan el peso de una época de ilusiones y esperanzas, que pronto se ven truncadas por la fuerza de los acontecimientos.

## La traición contra la Segunda República

En su novela *El falangista vencido y desarmado* (2006), una reelaboración de su anterior novela *La noche en que fui traicionada* (2002), uno de los personajes más representativos de esta cultura republicana es Silvia, que asiste como testigo a los horrores de la guerra en el municipio de Barco de Ávila y que padece en primera persona la represión de la dictadura, que termina por consumirla física y mentalmente. La novela cuenta la relación amorosa quebrantada entre Silvia, de familia republicana, y Enrique, militante falangista. Su relación pasa de la pasión amorosa al abandono más cruel tras la simbólica noche del 18 de julio de 1936, en la que Enrique parte hacia Badajoz para combatir contra la República, sin despedirse de la amada.

Su repentina huida y su falta de noticias implican el comienzo de la neurosis obsesiva de Silvia, como cuenta el narrador: «Se había quedado definitivamente sola. El mundo se derrumbaba a su alrededor» (Sorel, 2006a: 85). Asimismo, el narrador omnisciente de la novela describe el estado de abatimiento de Silvia tras el golpe de Estado franquista. Es un estado doloroso, expresado mediante un tono dramático, aunque poético, lleno de significados metafóricos e imágenes estimulantes alrededor de las lágrimas y de su ausencia. Hay un paso de la expresión de las lágrimas al absoluto silencio, hacia la interiorización del miedo, como observamos en este pasaje:

En las horas de la tarde, cuando ya tuvo plena consciencia de la tragedia que les abatía a todos, navegó por las sábanas del lecho acunado por el manto de lágrimas que pronto envolvió la totalidad de su cuerpo. Ya no poseía capacidad para absorberlas o detenerlas. Pronto dejarían de desbordarla. Que su cuerpo se quedaría seco, tronchado como el árbol al que le han extirpado todas sus raíces, cuya savia se ha secado para siempre (Sorel, 2006a: 86).

No obstante, desde la primera aparición de Silvia en escena percibimos la valoración positiva del personaje a través de la voz narrativa. Se trata de un narrador anónimo y omnisciente que nos desvela numerosos detalles sobre ella, por la que siente una cierta empatía, creando así un efecto más pronunciado de ilusión mimética a través de la focalización interna:

Resplandecía el rostro de la joven, dorado por el ya hiriente sol y sobre todo por la alegría interior que la embargaba. Había recibido carta de Enrique anunciándole su inminente llegada al pueblo. Se sabía observada. Miradas que la recorrían de arriba abajo dejando entrever el deseo que las embargaba (Sorel, 2006a: 36).

Durante la primera puesta en escena de Silvia, notamos que el narrador conoce su estado de ánimo, su correspondencia personal, su percepción de la realidad y su vida psíquica, como si no tuviera secretos para el receptor. Las descripciones de Silvia son siempre positivas, gratificantes y funcionan como una radiografía que da acceso a su interior. La historia es precisa, detallada y da la impresión de una mayor fidelidad. En el ejemplo anterior, el narrador entra en la conciencia del personaje, es consciente de todas sus preocupaciones y sentimientos, y esta focalización interna es una estrategia narrativa que sirve para crear una relación de identificación, incluso de admiración, entre el lector y el personaje de Silvia que, en el fondo, es una encarnación de los valores republicanos.

Por otra parte, asistimos igualmente a una empatía del narrador hacia el personaje de Silvia a través de una serie de *biografemas* que corresponden a la vida del autor real. Así, los padres de Silvia tienen el mismo nombre que los del propio Sorel: Antonio y Eladia. Silvia es estudiante de primaria en Segovia, al igual que el propio autor. Por último, Silvia es una apasionada de la música clásica (Mozart, Beethoven) y de la literatura (Stendhal, Tolstoi, Dostoyevski, Baudelaire, Machado, Leopardi, etc.), precisamente los escritores y compositores favoritos de Sorel, que aparecen a menudo en sus novelas. Estos detalles crean un efecto de identificación, de armonía dentro de la misma comunidad cultural, y por lo tanto sugieren un narrador que se inclina hacia los valores republicanos, frente a las referencias culturales de Enrique, vinculadas a la cultura del fascismo.

Así pues, el personaje de Silvia acumula todas las virtudes: proviene de una familia republicana y culta, es una maestra que ama la música y la literatura, ostenta una gran belleza y permanece fiel a Enrique toda su vida. Su belleza es admirada a todos los niveles: por todos los vecinos del Barco de Ávila, por Enrique e incluso por el narrador, lo cual nos lleva a la frecuencia en modo repetitivo en términos narratológicos. Asistimos así a una especie de adoración o divinización

del personaje. Por ejemplo, al final de *La noche en que fui traicionada*, el narrador describe a Silvia en 1986, a la edad de setenta años, que no ha perdido nada de su belleza anterior. La descripción parece ser la de una pintura renacentista:

El cuerpo de Silvia, a su lado sentada, es frágil, transparente como el vidrio. Piel blanca, suave y sin fisuras. En el rostro apenas se dibujan los pómulos, nacarados, y sobresalen los ojos, grandes y verdes, cuya luz, refulgente y apagada al tiempo, se asemeja a la de los atardeceres en el bosque [...]. Manos estilizadas. Los senos como copos de nieve, bajo los que agoniza una carne suave y esponjosa que se podría abarcar en el hueco de las palmas de las manos (Sorel, 2002: 217).

Tras el final de la Guerra Civil, Silvia ya no sale de su casa por miedo y entra en una espiral mortífera que la lleva inicialmente a la apatía, y luego incluso a la locura, hasta el punto de que habla con su muñeca de la infancia como si fuera la niña que nunca hubiera podido tener con Enrique. Su estado de salud es descrito así por el narrador:

Apenas comía ya, se extinguió la sonrisa en su rostro, se fue apagando la luz de sus ojos, se debilitaba su voz, que conforme la muerte fuera llamando, primero el abuelo, años después sus padres, culminarían su neurosis, pérdida de memoria, incipiente locura que no tardaría en consumirla definitivamente (Sorel, 2006a: 80-81).

La muerte en vida de Silvia, progresivamente, es un trasunto de la muerte por la violencia del propio ideal republicano, abocado al exilio, a la tortura, a la cárcel o a la simple exterminación. Por su parte, el narrador omnisciente también realiza igualmente digresiones sobre el papel de la Iglesia, especialmente a través de su complicidad con el Régimen y con la Falange:

Junto a la iglesia, todos, incluido el sacerdote, brazo en alto, cantan el himno de Falange. [...] Ya se forma la procesión que ha de ir a las escuelas a entronizar el crucifijo en todas las aulas y bendecirlas. De paso se aprovecha para detener a nuevos vecinos denunciados por sus aparentes simpatías hacia los socialistas. La Virgen quiere también su tributo de sangre (Sorel, 2006a: 177).

En este pasaje, la erradicación de todo rastro del espíritu secular de la Segunda República se aborda a través de un sacrificio simbólicamente reivindicado por la Virgen, como en las religiones paganas, y gracias a la imagen de la sangre de cadáveres socialistas en lugar del tradicional ramo de flores. Estos dos últimos elementos comparten el color rojo: las flores y la sangre roja de los *rojos*. La sangre se convierte aquí en una metonimia de la violencia de la *cruzada*.

Otro personaje del que Silvia siente un amor y un orgullo incondicionales es precisamente el abuelo Andrés, vilipendiado por los del pueblo por ser un

«masonazo». El abuelo, como intelectual, vehicula simbólicamente también los valores de la cultura republicana, que ha sabido transmitir a Silvia. El narrador ofrece una visión positiva del personaje, a la vez que sentimental:

En realidad ella, cuanto sabía del pueblo o de la historia de aquellas tierras de Castilla, de sus guerras y sus largos periodos de vida monótona y apacible, se lo debía a él, el abuelo Andrés, el que nació en Pradosegar, el que combatió en Cuba y Filipinas, el que al fin se afincó en Barco y abrió farmacia heredada por su hijos y que ella, única descendiente de aquella familia, no continuaría. De alguna manera, pensaba Silvia mientras contemplaba cómo la niebla iba disipándose, la historia de su abuelo era la historia del propio pueblo y suponía que de múltiples pueblos de España, la historia de un siglo que quiso ser de progreso, tuvo atisbos de libertad y al fin caía, como ocurriera en tiempos de la Inquisición, en la noche más profunda. Incluso el Barco había conocido un floreciente periodo de vida cultural. Su abuelo se convirtió en uno de los principales impulsores del Centro de Cultura, y colaboró en la revista del Sindicato de Turismo. Era una época en que numerosos intelectuales se lanzaban a la conquista fotográfica y literaria, pictórica, de Gredos (Sorel, 2006a: 209).

En el fondo, la novela funciona en cierta medida como una reflexión literaria sobre el fracaso de las ideas frente a la máquina dictatorial franquista, que deseaba permanecer en el poder a toda costa. La novela narra el hundimiento de la esperanza individual y colectiva, así como la destrucción de la Segunda República y del amor a causa de la guerra.

Otra puesta en escena de la traición que sufren los republicanos tiene lugar en el último capítulo de *Las guerras de Artemisa* (2010), novela protagonizada por el periodista y escritor Manuel Ciges Aparicio, cuya disidencia frente al poder autoritario del general Valeriano Weyler le vale una pena de prisión en Cuba. Fue un personaje que nunca claudicó de sus ideales, que nunca se sometió a la autoridad. A través de una temporalidad que continúa manteniendo un vínculo significativo entre las lógicas perversas del pasado y su eterna perpetuación en el presente, Ciges es asaltado en su casa en los inicios de la Guerra Civil. Gobernador civil de Ávila durante la República, el protagonista piensa instintivamente en el sanguinario Weyler al ver traspasar la puerta de su domicilio a los jóvenes falangista. De hecho, el capítulo se titula «1936. Los hijos de Weyler». El capítulo se abre abruptamente, de la misma forma en que penetraron en su domicilio los rebeldes. El narrador lo expresa mediante una focalización interna:

Entraron violentamente en sus habitaciones, vestidos con el uniforme de Falange, apartándole de sus hijos, echando a un lado a su mujer, las pistolas en mano. Le vino a la mente, pese a la sorpresa que le invadió, un único pensamiento que imposibilitaba preguntas y aclaraciones: vienen a por mí, van a matarme, es el final. E inmediatamente, un rostro se asoció al de aquellos más jóvenes que le contemplaban con desprecio y odio: el de Valeriano Weyler. Eran sus descendientes. Otra vez la historia maldita de España. El general había muerto hacía seis años y ya encontraba asesinos que le reencarnaban (Sorel, 2010b: 273).

El personaje del vencido es uno de los principales hilos conductores dentro de la obra comprometida de Andrés Sorel, ya sea desde el ensayo o desde la narración, pues para el autor las fronteras genéricas siempre han sido porosas e interconectadas. Igualmente, su infatigable compromiso con la cultura y con los valores republicanos se ha transmitido mediante su acción social.

## La perpetuación de los valores republicanos

A su vuelta del exilio a mediados de los años setenta, durante la efervescencia cultural de la Transición, Andrés Sorel no solo publica obras literarias y ensayos, sino que también se dedica a colaborar para revistas políticas, literarias, culturales o especializadas. Por ejemplo, comienza una serie de trabajos sobre algunos momentos claves de la Transición Española en *Exprés Español*. Esta revista mensual vinculada al SPD alemán, editada por Peter Corterier, fue impresa en Frankfurt y dirigida a los inmigrantes españoles residentes en Alemania entre 1970 y 1977. Sorel escribió allí crónicas políticas entre 1974 y 1977. Su actividad en la revista cultural mensual de orientación marxista *El viejo topo* es también muy importante. Sorel publicó una gran variedad de artículos entre 1979 y 1982: trató temas literarios como los escritores León Felipe y Alfonso Sastre, o temas políticos como la cultura revolucionaria, la represión o la relación entre capitalismo y alimentación. De la misma manera, participó en la revista cultural *Ozono* durante 1978, escribiendo algunas crónicas sobre temas como los presos políticos, los acontecimientos de mayo del 68 o el estado de salud de la izquierda. También colaboró en semanarios de información política como *Posible*, *Cambio 16*, *Ciudadano*, *Doblón*, o en revistas como *Gentes* o *Hacia el socialismo*. Sobre la cuestión de la violencia en el País Vasco, colaboró puntualmente en revistas como *Punto y Hora de Euskal Herria* y *Herria 2000 Eliza*. En todos sus artículos, Andrés Sorel expresa un punto de vista disidente y antihegemónico que viene a resquebrajar el edificio sobre el que se erige el relato de la Transición. La evocación de autores malditos o políticamente incorrectos para la ideología dominante, así como la dimensión memorial y el análisis de los puntos débiles de esta nueva sociedad posmoderna son elementos que contribuyen a ello.

Otro de los grandes proyectos —aunque finalmente fallido— por una información renovadora, crítica y revolucionaria, desde un tono desprendido e irónico, consistió en la creación del diario *Liberación* (1984-1985), que pretendía ofrecer un punto de vista alternativo a la izquierda del PSOE, representada

fundamentalmente por el diario *El País*. Andrés Sorel fue su fundador, y en él contribuyó a ofrecer una faceta más radical de la cultura de masas. Este diario representó de manera efímera el ideal de ruptura de la Transición, que terminó fagocitado por la opción reformista. Así, en la publicación número 0 de *Liberación*, en un artículo titulado «De cómo se gestó *Liberación*», se afirma lo siguiente:

La idea flotaba en el ambiente desde 1981: había que contar con un medio de comunicación que diese voz a aquellos que durante la transición habían participado en los movimientos sociales y que ahora, estabilizado el sistema, necesitaban hacerse oír y no tenían un respaldo en los medios de información.

Finalmente, las dificultades económicas, la voluntad expresa de no depender la publicidad, así como el débil apoyo institucional o la desconfianza del PSOE y del PCE, terminaron resquebrajando este innovador proyecto de utopía periodística.

Por otra parte, Andrés Sorel fue director de la revista literaria *República de las Letras*, desde 1985. Esta revista pertenece a la *Asociación Colegial de Escritores de España* (ACE), de la que fue secretario general entre 1985 y 2015, y donde ha sido responsable de la organización de congresos desde su fundación en 1976. La revista *República de las Letras* se publica unas cinco veces al año, alcanzando un total de 133 números hasta la fecha. Cada número monográfico está dedicado ya sea a un escritor o intelectual español, europeo o latinoamericano (María Zambrano, Rafael Alberti, Juan Goytisolo, Antonio Gamoneda, José Saramago, José Luis Sampedro, Virgilio Piñera, Gabriel Celaya, Alfonso Sastre, etc.), ya sea a una temática particular (por ejemplo, la literatura de la Guerra Civil, la literatura producida en un país específico, escritores y televisión, etc.), o a un tema relacionado, como la enseñanza de la literatura, la crítica literaria, el derecho de autor o los peligros de la publicación y la traducción. Andrés Sorel interviene escribiendo un artículo en la introducción o realizando entrevistas a los autores de la monografía. Esta publicación, cuyo nombre está lejos de ser anodino<sup>8</sup>, ha contribuido durante años a ofrecer una visión alternativa al canon literario dominante y a vehicular valores de liberación de fuerte impronta republicana. En este sentido, David García Aristegui estima que, a diferencia de la SGAE, la ACE «defendió posiciones

---

<sup>8</sup> Fernando Larraz define el concepto de *república de las letras* como una «expresión con la que se nombró a ese naciente ámbito público al que el uso de la razón había otorgado un estatuto autónomo respecto de la obediencia debida al Estado y a la Iglesia y a sus respectivos códigos de comportamiento, cuyos miembros no habitaban el espacio abstracto del pensamiento, sino que formaban una red de intercambio cultural libre de todo control político» (Larraz, 2014: 45).

políticas de izquierda, excepcionales precisamente por chocar frontalmente con el consenso de la CT [Cultura de la Transición]»<sup>9</sup>.

A nivel político, Sorel ha participado en homenajes a figuras históricas progresistas, como Ernesto Che Guevara y Dolores Ibárruri *Pasionaria*, o en conferencias en honor a la Revolución Cubana, celebradas en las sedes de partidos políticos de extrema izquierda, en asociaciones culturales o en mesas redondas. También participó activamente en la sociedad de su tiempo firmando numerosos manifiestos por la libertad y los derechos humanos, a menudo publicados en plataformas de Internet. Por ejemplo, podemos mencionar los que están a favor de la Revolución Cubana, a favor de la paz en el País Vasco español, en contra de la guerra de Irak o a favor de la Tercera República española. En este caso, constatamos su firma en dos manifiestos: «Con orgullo, con modestia y con gratitud», publicado en abril de 2006<sup>10</sup>, y «Convocatoria para construir la III República», promovido por Julio Anguita y publicado en 2008<sup>11</sup>.

Asimismo, Andrés Sorel ha colaborado como conferenciante en las *Jornadas sobre la Cultura de la República* promovidas por el profesor Julio Rodríguez Puértolas en la Universidad Autónoma de Madrid desde 2003. Por ejemplo, Sorel abordó la cuestión de los escritores de este periodo en su ponencia «Los escritores y la República», posteriormente publicada. En ella insiste sobre la importancia que tuvo la República para el avance de la cultura y el progreso humano, aludiendo

---

<sup>9</sup> David García Aristegui, «Un Ministerio de Cultura en la sombra: SGAE, propiedad intelectual y CT», en Guillem Martínez (Coord.), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Debolsillo, 2012, p. 101-113. Cita p. 110.

<sup>10</sup> En el 75 aniversario del nacimiento de la Segunda República, los firmantes del manifiesto reivindican la memoria del periodo republicano en cuanto a sus avances sociales y culturales. Este texto lucha contra la manipulación y el derrotismo interpretativo: «Frente al colosal impulso modernizador y democratizador que acometieron las instituciones republicanas —siempre con la desleal oposición de quienes creían, y siguen creyendo, que este país es de su exclusiva propiedad—, todavía se nos sigue intentando convencer de que la II República fue un bello propósito condenado al fracaso desde antes de nacer por sus propios errores y carencias. Los firmantes de este manifiesto rechazamos radicalmente esta interpretación, que sólo pretende absolver al general Franco de la responsabilidad del golpe de estado que interrumpió la legalidad constitucional y democrática de una república sostenida por la voluntad mayoritaria del pueblo español, con las trágicas consecuencias que todos conocemos». Igualmente, insisten en la construcción de una sociedad avanzada para la España actual: «Por una España verdaderamente moderna, laica, culta, igualitaria, por su definitiva normalización democrática, y por el progreso armónico del bienestar de todos sus ciudadanos». Recuperado de <http://www.errepublika.org/república-manifiesto%20CON%20ORGULLO.htm>.

<sup>11</sup> En este manifiesto podemos constatar el cuestionamiento de la legitimidad de la Constitución de 1978, que «en absoluto redactada por unas Cortes Constituyentes, obvió el acuerdo solemne de la última legitimidad, las Cortes de la República que, el 21 de noviembre de 1931, declararon fuera de ley al que fue Rey de España a la vez que inhabilitaban para siempre a sus sucesores para reinar». Recuperado de <http://mientrastanto.org/boletin-59/campanas/convocatoria-para-construir-la-iii-republica>.

a los intelectuales extranjeros que la defienden: «Cuando la guerra pretende devorar y destruir esta marea transformadora, intelectuales de todo el mundo acuden a defender la República. Es ahí donde se demuestra la vigencia y el alcance que había tenido la transformación cultural de España en esos pocos años» (Sorel, 2009: 295). En otra ocasión, Sorel ha hablado sobre Florentino Hernández Girbal, otra biografía que presentó el 20 de abril de 2012, en el marco de las *X Jornadas sobre la Cultura de la República* de la UAM. En su conferencia titulada «La defensa de la República después de la derrota», Sorel explicó que Girbal «era alguien para quien la República nunca había desaparecido. Siempre siguió defendiéndola, y el precio que pagó fue el silencio».

Sin embargo, no encontramos ninguna mención especial a la Segunda República en los numerosos artículos publicados en su blog *La antorcha del siglo XXI*, entre 2007 y 2018, un espacio que emula en su título a la conocida revista *Die Fackel* publicada por Karl Kraus de 1899 a 1936, fecha de su muerte. Para Andrés Sorel, la prioridad parece estribar en combatir por todos los medios, especialmente a través de la cultura, una sociedad que él llama del *no pensamiento*, y la forma de Estado ideal que dimane de ella sería una consecuencia de esta lucha. Esta idea se adecua a los ideales republicanos de la emancipación de la sociedad a través de la cultura, especialmente al krausismo, del que Antonio Machado es heredero. Sin embargo, este propósito conlleva un riesgo en el caso de Sorel, y es el hecho de que, por su independencia frente a cualquier tipo de asociacionismo y por la marginalidad a la que es sometido, su ideal no pueda llegar al gran público y solo sirva para reconfortar a una élite intelectual previamente convencida. Según el autor, una élite financiera dirige el mundo y controla los medios de comunicación, que configuran el pensamiento dominante. El desafío hoy estribaría en cómo el ciudadano es capaz de crear nuevas formas de resistencia para escapar de esta influencia. Como señala Sorel en sus memorias a propósito de Podemos:

No ha de buscarse alcanzar el poder como meta final, sino convencer a una mayoría de la población —y aquí entra en juego el papel representado por la educación, la cultura, ideologías y fantasmas de alienación, más el peso de la herencia histórica que lleva vigente decenas de años conformándola— de que no solo su voluntad y propuestas sino la participación racional y colectiva puede iniciar el camino que la saque de su pasividad, conformismo y resignación (Sorel, 2016b: 434).

Así culmina esta fructífera andadura literaria y humana, llena de ilusiones y nuevos proyectos así como de amargor y de fracasos. A través de la escritura y de la participación social, es decir, como escritor y como intelectual, Andrés Sorel ha intentado con mayor o menor acierto, a veces desde la soledad de la incompreensión

o de la marginación, contribuir a la emancipación del ser humano y al despertar de su conciencia crítica. Su marginación como intelectual en el marco del post-franquismo debido a su adhesión al pensamiento marxista y a la reivindicación implícita de la cultura republicana, son factores que han contribuido a la ruptura del consenso de la Transición, pero igualmente a su invisibilidad como autor y como intelectual comprometido<sup>12</sup>.

En la obra de Andrés Sorel se vehiculan los valores republicanos, de izquierda, progresistas y anticlericales, pero sin una reivindicación explícita ni panfletaria de este periodo histórico. Se percibe más por la elección de unas determinadas temáticas y autores en sus libros que por una simple apelación republicano, ante el cual el autor se posiciona con un cierto escepticismo crítico. En sus obras ficcionales, la puesta en escena de los vencidos a través de técnicas narrativas como la focalización interna busca la complicidad del personaje descrito y, en última instancia, la empatía del lector hacia él. Como se constata a lo largo de toda su producción, es precisamente este escribir *contra el poder*, contra la clase y la cultura dominantes, uno de los rasgos esenciales de la escritura comprometida de Andrés Sorel<sup>13</sup>.

A través de estos ejemplos, vemos que el autor segoviano concibe la escritura desde una perspectiva republicana, como *res publica*, es decir, como lo que es de interés general, y no basado en los intereses de una élite o de una minoría, contra la que en general dirige sus obras ensayísticas o literarias. En ese sentido, podemos preguntarnos cuál sería el sistema político ideal para Andrés Sorel. Probablemente, no una república sin más, sino más bien una sociedad antiautoritaria, madura y autogestionada, en donde el ser humano siga planteándose reflexivamente el porqué de su existencia y su quehacer en el mundo, y no aquella que parece —según sus palabras— transitar cada vez más por los caminos del “neofascismo” y hacia el abismo del “no pensamiento”. Dicho de otro modo: hacia todo lo opuesto a los valores de la cultura republicana.

---

<sup>12</sup> Ausente de los medios de comunicación, su postura política radicalmente crítica lo ha llevado a tener dificultades para encontrar un espacio en la sociedad actual. En general, sus obras literarias han sido publicadas en editoriales pequeñas, independientes o ya inexistentes. En este sentido Sorel ha seguido la misma trayectoria que intelectuales como Alfonso Sastre o José Bergamín, en cierta manera exiliados dentro de su país, y víctimas de una cierta invisibilidad.

<sup>13</sup> Véase a este respecto mi tesis doctoral, titulada *Écriture et engagement dans les romans d'Andrés Sorel (1963-2013)*, defendida en la Université Grenoble Alpes en diciembre de 2018. Recuperada de <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02017596>.

## BIBLIOGRAFÍA

Andrade Blanco, J. A. (2012). *El PCE y el PSOE en (la) transición*. Madrid: Siglo XXI.

Claudín, V. (1977). «Andrés Sorel: La discrepancia es positiva y necesaria». *Ozono*, 22, 31-32.

Galeote, T. (1 de noviembre de 2008). «Andrés Sorel: “La Iglesia es el mayor cáncer de la sociedad española”». *El otro país de este mundo*. Recuperado de <http://www.grupotortuga.com/Andres-Sorel-la-Iglesia-es-el>.

García Aristegui, D. (2012). «Un Ministerio de Cultura en la sombra: SGAE, propiedad intelectual y CT». En G. Martínez (Coord.), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española* (pp. 101-113). Barcelona: Debolsillo.

Gil Pecharromán, J. (1997). *La Segunda República*. Madrid: Historia 16.

Goytisolo, J. (1982). *El furgón de cola*. Barcelona: Seix Barral.

Larraz, F. (2014). *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Gijón: Trea.

Morán, G. (1986). *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España, 1939-1985*. Barcelona: Planeta.

Sáinz-Pardo González, C. (2018). *Écriture et engagement dans les romans d'Andrés Sorel (1963-2013)*. (Tesis doctoral, Université Grenoble Alpes). Recuperada de <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02017596>.

Sorel, A. (1976). *Guía popular de Antonio Machado*. (2ª ed.). Madrid: Zero-Zyx.

\_\_\_\_ (1977). *Miguel Hernández, escritor y poeta de la Revolución*. (2ª ed.). Madrid: Zero-Zyx.

\_\_\_\_ (1992). *Dolores Ibárruri Pasionaria. Memoria humana*. (3ª ed.). Madrid: Libertarias.

\_\_\_\_ (1997). *Yo, García Lorca*. Tafalla: Txalaparta.

\_\_\_\_ (2002). *La noche en que fui traicionada*. Barcelona: Planeta.

\_\_\_\_ (2006a). *El falangista vencido y desarmado*. Sevilla: RD.

\_\_\_\_ (2006b). *Siglo XX. Tiempo de canallas*. Tafalla: Txalaparta.

\_\_\_\_ (2009). «Los escritores y la República». En J. Rodríguez Puértolas (Coord.), *La República y la cultura: paz, guerra y exilio* (pp. 293-296). Madrid: Akal.

\_\_\_\_ (2010a). *Miguel Hernández, memoria humana*. Madrid: Vitruvio.

\_\_\_\_ (2010b). *Las guerras de Artemisa*. Córdoba: El olivo azul.

\_\_\_\_ (27 de julio de 2013). Entrevista inédita de C. Sáinz-Pardo. Barco de Ávila.

\_\_\_\_ (2016a). «1936-2016. La búsqueda de García Lorca y del pasado. Memoria del terrorismo franquista sobre Granada». *La antorcha del siglo XXI*, 115, 01/07/2016. Recuperado de <http://andressorel.blogspot.com/2016/07/>.

\_\_\_\_ (2016b). *Antimemorias de un comunista incómodo. De la Pirenaica a Podemos*. Barcelona: Península.

# **III**

# **RESEÑAS**

**Ana Martínez Rus. *Milicianas. Mujeres combatientes republicanas*. Madrid: Catarata, 2018. ISBN: 978-84-9097-441-4. 128 páginas.**

Ana Martínez Rus empieza su –valioso– libro poniendo énfasis en los objetivos de su publicación. Como ella misma explica, quiere «rescatar la vida y la trayectoria de las milicianas» analizando «el contexto y las circunstancias que las llevaron a empuñar un arma, así como las dificultades a las que tuvieron que enfrentarse en las trincheras hasta que fueron expulsadas por presiones de las autoridades militares y políticas a lo largo de 1937». De esta manera, este libro se inscribe en la tradición de los estudios de género, como por ejemplo los de Mary Nash.

Aunque el libro se compone de cuatro capítulos, además de una introducción y un capítulo final de conclusiones, podríamos dividir este libro en tres partes. En la primera parte –que agrupa los tres primeros capítulos–, la autora analiza la posición de la mujer en los ámbitos públicos y privados, bajo la Segunda República y después durante la Guerra Civil y la Posguerra. La segunda parte –que ocupa el capítulo cuarto– se centra en la vida y el compromiso político y militar de diez mujeres republicanas: estos capítulos ofrecen retratos de las milicianas más emblemáticas. La tercera parte está reservada a las conclusiones y a proponer pistas para abrir nuevas líneas de investigación.

Los tres primeros capítulos estudian momentos de la historia reciente de España: la Segunda República y la Guerra Civil. En primer lugar, la profesora de la universidad Complutense de Madrid da cuenta de los progresos sociales y políticos facilitados por el gobierno democrático republicano, gracias a los cuales las mujeres «alcanzaron la plena ciudadanía política y social con el reconocimiento del sufragio y la igualdad jurídica». Además de eso, se establecieron también otros cambios importantes, tales como el Seguro de Maternidad, el divorcio «a petición de cualquiera de los cónyuges», el matrimonio civil, la regularización del aborto, la libertad de conciencia, la secularización del Estado y de la vida cotidiana... tantos cambios impensables durante la Restauración y que iban a ser duramente reprimidos bajo la dictadura de Francisco Franco.

Todos estos progresos favorecieron la aparición de un nuevo ideal femenino: las mujeres *vanguardistas* se emanciparon del modelo tradicional y agobiante del *ángel del hogar*, que convertía a la mujer en madre y esposa sumisa, relegada a la vida privada. Al contrario, la Segunda República permitió una «mayor presencia de mujeres en la vida pública y política». Un ejemplo paradigmático de esta involucración en la vida pública y política es la proliferación de asociaciones feministas, como la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME), la Unión

de Mujeres Españolas (UME) o Mujeres Libres, que cumplieron un papel decisivo durante la Guerra Civil.

De hecho, en el segundo capítulo la autora muestra que, al estallar la Guerra Civil, hubo una mayor politización de las mujeres, que se agruparon para defender los ideales y progresos de la Segunda República. Ana Martínez Rus no solamente estudia la acción política de algunas asociaciones importantes, sino que cita nombres emblemáticos como los de Federica Montseny «primera mujer ministro en España y en Europa occidental», Julia Álvarez Resano «primera gobernadora civil del país en 1937 en Ciudad Real», Matilde Landa que «se enroló en el batallón femenino del Quinto Regimiento», etc. Muchas mujeres tuvieron un papel decisivo en el ámbito político, social y público. Sin embargo, subraya que la mayoría de estas mujeres involucradas en la vida sociopolítica fueron «ignoradas por la sociedad española, debido a la efectiva política de desmemoria del franquismo de estas mujeres pecadoras y rojas, que consiguió borrarlas de la historia»: la represión franquista se desempeñó en destruir cualquier recuerdo del republicanismo, sobre todo si se trataba de una *roja*.

El tercer capítulo se centra en la estética de las milicianas y su compromiso militar. Martínez Rus explica que la figura de la miliciana suscitó un gran impacto en la sociedad patriarcal española. Esta mujer con mono azul, pantalón, gorro cuartelero y pistola al cinto se alejaba de la imagen tradicional del *ángel del hogar* y «representaba un símbolo de liberación y de igualdad»: la miliciana era una combatiente que quería salvar la Segunda República, es decir, el régimen legal, rechazando el golpe de estado y luchando contra los franquistas. Durante los primeros meses de la Guerra Civil, esta figura rupturista fue muy impactante porque no solamente encarnaba un nuevo modelo femenino, sino que «servía también de llamamiento a que los hombres no se quedaran en casa mientras las muchachas empuñaban un fusil».

No obstante, Martínez Rus explica que, a pesar de su enorme resonancia en la vida sociopolítica, hubo pocas milicianas que lucharon en el frente. A lo largo de 1937, se desarrollaron medidas políticas para que las milicianas fueran expulsadas de las trincheras y relegadas a la retaguardia, donde tuvieron que cuidar a los niños y ocupar puestos dejados vacantes por los hombres (en las fábricas, en la industria, etc.). La presencia femenina en las trincheras disminuyó muy rápidamente porque la miliciana sufrió un gran descrédito: pasó de ser una heroína a ser tachada de prostituta. Acusaron a las milicianas de favorecer la transmisión de enfermedades venéreas y ordenaron su salida de los campos de batalla. Sin embargo, la autora demuestra que estas excusas de problemas higiénicos y sanitarios fueron utilizadas

para esconder otros motivos: «las milicianas alteraban de manera radical el tradicional reparto de roles sociosexuales y por eso provocaron la desconfianza y el temor de los políticos y de los militantes de partidos y sindicatos de izquierdas».

Como explica la autora, este hecho llama la atención sobre tres aspectos importantes: 1) la sociedad española seguía siendo patriarcal: el compromiso político y militar de las mujeres fue negado, tanto por franquistas como por republicanos. Esto demuestra que, aunque la Segunda República permitió ciertos progresos sociales y políticos, no se cuestionó de verdad la división de roles por motivos de género; 2) se culpabilizó a las mujeres de propagar enfermedades venéreas sin discutirse ni cuestionarse el comportamiento masculino; 3) el descrédito de las milicianas tuvo lugar primero dentro del campo republicano, si bien fue utilizado después por los franquistas, que llevaron este descrédito a su clímax; asistimos a una verdadera demonización de la miliciana, sobre todo durante la represión franquista de la posguerra. Como explica pertinentemente la profesora, «la miliciana ejemplificaba la degeneración absoluta, era la encarnación de todos los males y vicios, reunía todo tipo de tópicos misóginos. Representaba a la mujer colérica, lasciva, cruel, a la arpía, fruto de la infección ideológica marxista y de la depravación sexual». Bajo la dictadura de Franco, las milicianas sufrieron una represión terrible, tanto por su compromiso político y militar, como por su emancipación social: aparecieron como dobles víctimas de la represión política y sexual franquista.

Además de estas informaciones, Ana Martínez Rus reproduce algunos testimonios de combatientes femeninas para analizar el trato que recibieron las mujeres en las trincheras: algunas tuvieron experiencias negativas, mientras que otras recordaban el compañerismo y la solidaridad de los varones. Lo cierto es que todas intentaron mostrarse iguales a los hombres, escondiendo su feminidad, tuvieron que encontrar soluciones para arreglar los problemas debidos a la menstruación, por ejemplo, o reivindicando tareas diferentes de la limpieza de ropa.

En el cuarto capítulo, la autora estudia la experiencia de las milicianas más importantes en las trincheras. No solamente da datos clave sobre el compromiso militar de tales muchachas, sino que da también información sobre su vida personal, así como sobre la represión que padecieron bajo la dictadura franquista. Las primeras páginas de este capítulo son muy interesantes para quien quiera conocer a mujeres jóvenes, o incluso algunas más mayores, que lucharon para intentar defender la Segunda República. Tal fue, por ejemplo, el caso de Lina Odena, que se convirtió en un mito por su militancia activa y su coraje frente a la muerte; decidió suicidarse antes de ser presa de los franquistas.

Tras una breve presentación de numerosas mujeres de todos los orígenes, Ana Martínez Rus recuerda con más detalle la vida y la lucha de diez milicianas, elegidas por su compromiso y por el impacto que tuvieron en la sociedad española de los años 30: se trata de María Pérez Lacruz, Rosario Sánchez Mora, Micaela Feldman de Etchebéhère, Fidela Fernández de Velasco Pérez, Julia Manzanal Pérez, Casilda Hernández Vargas, Enriqueta Otero Blanco, Amparo Poch y Gascón, Aurora Arnáiz Amigo y Anita Carrillo Domínguez. Todas estas milicianas lucharon no solamente para defender la democracia republicana, sino también para defender los derechos que como mujeres habían conquistado, siendo conscientes de que, con la derrota republicana, tenían demasiado que perder: derechos políticos y sociales, independencia, etc. Compromiso político, militancia, represión, humillación, tortura, cárcel, campos de trabajo, robos de bebés, exilio o muerte... el camino de estas mujeres combatientes republicanas simboliza el destino funesto de miles de *rojas* bajo la dictadura franquista.

En el último capítulo, titulado «Milicianas. Mujeres de su tiempo», Ana Martínez Rus recuerda los puntos más importantes que ha desarrollado a lo largo del libro. Muestra que la figura rupturista de la miliciana acarrió críticas por parte de los mandos políticos, tanto franquistas como republicanos. Esto explica que la presencia femenina en las trincheras disminuyera a partir de 1937, cuando las milicias fueron de nuevo desplazadas a la retaguardia. La profesora pone énfasis en que la equiparación de la miliciana con una prostituta fue una excusa para alejar a las mujeres del frente de batalla: «aunque se apeló a argumentos morales e higiénico-sanitarios, la desmovilización de las mujeres escondía causas económicas y pragmáticas». Como señala pertinentemente la autora: «Esto revela que en la España de los años treinta existía un trasfondo cultural patriarcal compartido respecto al papel de la mujer, más allá de las diferencias ideológicas entre las izquierdas y las derechas». Sin embargo, es importante recordar que las milicianas jugaron un papel decisivo durante los primeros meses de guerra: no solamente fueron «auténticas vanguardistas y transgresoras sociales», sino que también fueron unas aliadas valientes dispuestas a dar su vida para salvar la Segunda República.

Más allá de su contenido, quisiera subrayar que la organización y la claridad son seguramente algunos de numerosos puntos fuertes de *Milicianas. Mujeres combatientes republicanas*. Ana Martínez Rus demuestra una gran habilidad a la hora de redactar: los capítulos están organizados y ligados entre ellos, lo que facilita la lectura y la comprensión. De hecho, los capítulos empiezan con un breve resumen de lo que ha sido explicado anteriormente. El retrato de las diez

milicianas sigue el mismo rigor: en cada caso, la autora da información sobre su militancia y compromiso político, y termina hablando de la represión sufrida y de su vida en la posguerra.

Otro elemento importante de este libro es que la autora reconoce las dificultades a la hora de estudiar el papel jugado por las milicianas. De hecho, explica que «debido a la peculiaridad y la brevedad de la presencia femenina en los frentes es difícil rastrear la trayectoria de las milicianas». Muestra enseguida la importancia de los actuales trabajos y estudios sobre la represión franquista, gracias a los que podemos tener acceso a la historia de miles de mujeres anónimas. Ana Martínez Rus admite también que es difícil distinguir a las mujeres combatientes de las mujeres en la retaguardia, por ejemplo. Muestra que «el término *miliciana* se aplicaba despectivamente a todas aquellas que estuvieron comprometidas con la causa republicana, independientemente de si habían empuñado un arma o no». De esta manera, recuerda que la palabra *miliciana* debe ser empleada con prudencia y reflexión.

Un tercer punto valioso del libro tiene que ver con las últimas frases del libro. En esta parte, la autora explica que «queda mucho por investigar y desbrozar en este tema» y da ideas para seguir la investigación: ampliar el corpus de retratos de milicianas, estudiar «las opiniones de los dirigentes políticos y militares sobre el fenómeno específico de las milicianas y su presunta eficiencia bélica», etc. De esta forma, este libro se presenta como el principio de una investigación mucho más extendida y ofrece al lector pistas para entretener su curiosidad y estimular su deseo de aprender o investigar sobre este tema.

En definitiva, este estudio es precioso para quien se interese por la Historia reciente de España. Ana Martínez Rus no solamente da información sobre el papel decisivo desempeñado por las republicanas militantes, sino que da también a conocer a personas importantes, pero muy a menudo silenciadas y olvidadas a causa de la represión franquista. De esta manera, *Milicianas. Mujeres combatientes republicanas* se inscribe en el movimiento actual de recuperación de la memoria histórica, dando voz a las oprimidas del pasado y luchando para que su historia salga a la luz.

**Antonio Rubira León. 1931-1936. República y Revolución. El movimiento obrero y sus partidos. Teoría política aplicada. Barcelona: Laertes, 2017. ISBN: 978-84-16783-24-3. 564 páginas.**

Partiendo de las luchas del movimiento obrero que tuvieron lugar entre los años 1931 y 1936, y de las movilizaciones de la clase trabajadora más multitudinarias de la historia de España, el autor del presente libro realiza un estudio minucioso de los partidos obreros (PSOE, PCE, OCE-ICE, BOC, POUM) de los primeros años treinta. Antonio Rubira León, licenciado en Historia –con especialidad en historia contemporánea de España–, y doctor en Ciencias políticas por la UNED, presenta en *1931-1936. República y Revolución*, libro basado en su tesis doctoral, tres aspectos diferentes del movimiento obrero español. El primero de ellos trata de mostrar cómo cada partido ha dialogado con las teorías de Marx y Engels –de donde provienen todos ellos– respecto a la revolución socialista, con una mirada que asimismo se dirigía hacia la revolución bolchevique, tomando este hecho histórico como la referencia práctica defendida por los partidos comunistas. Considerando estas referencias –teóricas y prácticas–, analiza luego la intervención programática, táctica y estratégica en los acontecimientos por parte de cada uno de los partidos durante la Segunda República, y, por último, el modo en que cada partido se relacionó con las luchas del movimiento obrero en torno a la CNT y UGT. El mayor mérito del libro es este acercamiento de conjunto que analiza en paralelo a los distintos partidos obreros a través de sus palabras y acciones, no solo en relación con el movimiento obrero, sino también con su tradición teórica y con la revolución de octubre como referente inmediato y supuestamente deseado por los diferentes partidos comunistas.

Antes de sumergirse en su objeto de estudio, el autor presenta las teorías marxistas y leninistas en torno de la revolución para dar el trasfondo necesario para la *evaluación* de los partidos. Asimismo, ubica el objeto de estudio en su contexto europeo, tanto nacional como internacional, trazando dinámicas socioeconómicas, políticas e históricas. En el ámbito internacional, analiza la influencia que tiene el ascenso al poder de Hitler en 1933 sobre los acontecimientos y las posiciones políticas en España, la consolidación del estalinismo en la URSS, y la evolución y división de los partidos marxistas entre reformistas y comunistas durante la Segunda y Tercera Internacional. En el contexto nacional, se describe la topografía de las clases sociales –la clase trabajadora urbana y rural; la clase media en el campo y la pequeña burguesía liberal en las ciudades; la burguesía industrial y latifundista; la aristocracia terrateniente, eclesiástica y militar, y la oligarquía financiera– y se examinan las posiciones políticas que van tomando las distintas

clases con el desarrollo de los acontecimientos. Este amplio alcance de su análisis de los partidos y el movimiento obrero, junto al exhaustivo trasfondo, le ofrece al lector una visión panorámica con la que obtener un conocimiento más profundo del tema.

Al analizar los posicionamientos de cada partido, así como de los sindicatos, el autor hace uso, por añadidura, de la información que extrae de los principales órganos de prensa de cada uno de ellos, citándolos a menudo en el texto. Esto proporciona a los análisis sobre las actitudes y hechos más específicos una credibilidad e interés adicional. Sin embargo, las citas no siempre están integradas en el texto de forma satisfactoria. Estas citas, junto con las múltiples repeticiones, que infelizmente confunden más que esclarecen, podrían haber sido eliminadas, sobre todo en vista de la extensión innecesariamente larga del libro.

Aunque el libro abarca una vasta gama de aspectos sobre los distintos partidos obreros y sus vinculaciones con el movimiento obrero en general, su principal entrada al tema tiene antes que nada que ver con lo que los partidos, y hasta cierto punto los sindicatos, no lograron, o no quisieron hacer, en su lucha por la conquista del poder político y del estado. El autor da por supuesto que la única meta válida para el movimiento obrero es la que marca el proyecto bolchevique, basado en la conquista del estado para su transformación en dictadura del proletariado. Todos aquellos logros del movimiento obrero que no se ajusten a este esquema son despachados por el autor. Si bien en el libro se abordan los graves problemas del estalinismo, así como el curso que la revolución tomó bajo su dirección, y se señalan las diferencias fundamentales entre este y los comunismos antiestalinistas, no cabe duda, como advierte en el prólogo Andrés de Blas Guerrero, de que el autor mantiene siempre una visión marxista ortodoxa. Cabe mencionarlo, sin querer entrar en una discusión ideológica o en una discusión sobre el desarrollo de la revolución bolchevique, para apuntar algunos aspectos más problemáticos que, en mi opinión, presenta el libro.

La hipótesis central del estudio es que existe una contradicción entre el comportamiento revolucionario del movimiento obrero y las tácticas y estrategias que siguieron los partidos. Se espera una coherencia entre las referencias teóricas y la práctica mencionadas y la actuación de los partidos marxistas revolucionarios ante una situación revolucionaria a mesa puesta. Hasta aquí, todo bien. Los problemas, sin embargo, son ante todo tres: primero, el autor ve una relación automáticamente mutua entre el movimiento obrero y los partidos obreros, como si este movimiento perteneciera solo a estos partidos; segundo, demasiado a menudo también, atribuye referencias marxistas-revolucionarias a las

organizaciones anarquistas y socialdemócratas; y tercero, cuestiona la ideología y la capacidad de ambos de obtener resultados, al mismo tiempo que defiende hasta los tuétanos el bolchevismo. Partiendo de que la meta es la revolución marxista e ignorando que el anarquismo no aspira a un poder centralizado y a transformar el estado, y que el PSOE ya había condenado el modelo bolchevique al entrar en la Segunda Internacional, compara sus *resultados* con el modelo bolchevique, lo cual resulta inútil. Interpretando los resultados así, hace incluso caso omiso de los resultados tangibles en forma de movilizaciones obreras masivas, cuyo éxito se puede atribuir casi exclusivamente a la UGT y ante todo a la CNT. Considerando este hecho, parece además casi una ofensa insinuar que en la dirección del movimiento obrero deberían estar los partidos obreros, así como afirmar que el anarquismo y la CNT se caracterizarían por su apoliticismo. Muy al contrario, en lo que concierne a la CNT, el desarrollo del movimiento organizado a su alrededor coincide, en líneas generales, con las metas políticas concretas de una organización no centralizada. Para sintetizar, considero que la debilidad del argumento reside en un planteamiento demasiado selectivo y partidario, que a veces vacila entre analizar la coherencia entre las actitudes de los partidos obreros con sus ideologías, o en exponer su opinión sobre otras ideas políticas, utilizando una distinta vara de medir.

No obstante, aparte de estos problemas, el análisis teórico aporta en general un entendimiento mayor sobre los problemas y las dificultades de concretar una teoría política, y revela la incoherencia general que los partidos y las organizaciones mantuvieron con sus teorías durante la Segunda República, consciente o inconscientemente, fuera por voluntad o por necesidad. Resulta especialmente interesante la historia que, a grandes rasgos, toma forma a lo largo del libro sobre el PSOE y la socialdemocracia europea, y que al final nos ofrece una imagen y unas características que parecen bastante sólidas incluso en nuestros días: paralización, titubeo, discrepancia entre palabra y acción, y una actitud de nadar entre dos aguas. Así, el libro contribuye también a una comprensión más allá de la época a la que se enfoca.

A pesar de las críticas formuladas, se trata, en suma, de una obra en muchos sentidos importante que ofrece un análisis completo de los partidos obreros, del movimiento revolucionario de los sindicatos y de sus relaciones con los acontecimientos de la Segunda República, y lo ubica en su contexto –política, social e históricamente– de una forma profunda y comprensible. El acercamiento a este periodo y a los partidos obreros, trazando el andamiaje teórico para compararlo con la práctica en cada estrategia y táctica, no solo parece refrescante, sino ante

todo necesario para salir del círculo vicioso donde la teoría sirve para explicarse solo a sí misma. Y en este sentido, mirar cada paso, cada actitud, y sus causas y consecuencias simultáneamente a nivel macro y micro, resulta interesante. Por último, aunque no me posiciono igual que el autor, o quizá justamente por eso, me parece que este libro se mueve en una dirección imprescindible para analizar prácticas, y no solo teorías, con las que encontrar alternativas al capitalismo.

Katja Jansson  
Universidad de Lund

**Víctor Fuentes. *Antonio Machado en el siglo XXI: Nueva trilla de poesía, pensamiento y persona*. Madrid: Visor, 2018. ISBN: 978-84-9895-203-2. 426 páginas.**

*Antonio Machado en el siglo XXI: Nueva trilla de poesía, pensamiento y persona*, de Víctor Fuentes, se estructura a partir de dos líneas de fuerza muy bien definidas; ambas fundamentales. Una es la evolución constante y la reescritura, como impronta inequívoca y marca de la casa de don Antonio; la sensación de «obra en marcha» que da el conjunto de escritos del autor a quien contempla su obra en perspectiva completa, como hace Víctor Fuentes. Desde *Soledades*, las primeras *Soledades* de 1903, y sus varios *Campos de Castilla*, hasta el extraordinario despliegue de sus series de *Mairenas*, antes y durante la Guerra. Esto es, de principio a final.

La otra gran línea de fuerza argumentativa y analítica, respecto de la vida-obra machadiana completa, es la apertura y la aguda atención a la realidad-mundo y a la historia-vida, desde el principio también, que caracteriza a la misma.

Sobre un fondo siempre idealista, ilustrado, jacobino y romántico, propio de un hombre cuya formación se cimienta en el siglo XIX, como no podía ser de otra manera, algo de lo que él mismo es plenamente consciente, y así lo expresa en muchas ocasiones, don Antonio Machado se nos revela siempre ojo avizor sobre lo que pasa a su alrededor, en la filosofía, en la literatura, en el arte, en la cultura, en las costumbres, en la sociedad y en la política, esto es, en cualquiera de los procesos materiales e históricos, en general, que conforman lo real; actitud vigilante que le hace no solo asumir el cambio de siglo, sino el cambio histórico, e incluso civilizatorio, que el capitalismo de consumo moderno y las revoluciones obreras han puesto sobre el tapete desde los años diez del pasado siglo, especialmente desde la Gran Guerra y la Revolución de 1917.

Por eso es tan significativa la división en dos partes simétricas de siete capítulos cada una que Víctor Fuentes ha establecido en el índice de este libro-vida de Machado y que sea precisamente 1917 la fecha liminar. Y por eso son tan iluminadores y deslumbrantes las intervenciones y los escritos del último Machado, una obra última que es, finalmente, resumen y cifra de todo ese proceso de evolución y de apertura mental y vital hacia el mundo que le ha rodeado a lo largo de los primeros tres tercios del siglo XX. Un Machado último, especialmente el del *Mairena* de la Guerra, de 1937 y 1938 (en *La Vanguardia* de Barcelona o en *Hora de España*) tan olvidado, a menudo, por la crítica académica.

Esa inaudita e insospechada lucidez para un hombre de su procedencia de clase y de generación, si lo comparamos con las actitudes y posturas de otros miembros vivos del 98, en aquellos momentos decisivos de la historia de nuestro país; ese Machado de la Guerra que nos sacude, cuando nos encontramos con él, no puede comprenderse, tal como se desprende de la lectura de este estudio general de Víctor Fuentes, sin percibir en el devenir de su escritura, desde el principio, esas dos líneas de fuerza que se destacan en este inusual esfuerzo crítico totalizador de una obra y de una vida claves para nuestra memoria colectiva y personal descubriendo en lo hondo de ella una escritura viva y actual. Lo que sinceramente no sé si es bueno o malo; porque, si podemos leer y sentir como a un contemporáneo a Machado, algo muy grave ha pasado en nosotros como pueblo y colectividad, no digamos si aún podemos hacer lo propio con Blanco White, Larra, Clarín o Galdós. Y no digamos si don Antonio Machado nos adelanta por la izquierda como el Correcaminos al Coyote de los viejos dibujos animados.

¿Por qué nos asustan tanto las palabras? [nos pregunta, ese Machado]; si el barco necesita nueva tripulación y nuevos capitanes, ¿por qué no reclutarlos del mundo del trabajo, cuando el del capital es –por definición aceptada– el de las viejas ratas que corroen la nave? (*Miscelánea apócrifa*, LXVII).

O:

Hoy hace seis años fue proclamada la segunda República española. Yo no diré que esta república lleve seis de vida; porque entre la disolución de las ya inmortales Cortes Constituyentes y el triunfo del Frente Popular, hay muchos días sombríos de restauración picaresca, que no me atrevo a llamar republicanos. De modo que, para entendernos, diré que hoy evocamos la fecha en que fue proclamada la segunda gloriosa República española. Y que la evocamos en las horas trágicas y heroicas de una tercera República, no menos gloriosa, que tiene también su fecha conmemorativa –el 16 de febrero– y cuyo porvenir nos inquieta y nos apasiona... (*Apuntes de Juan de Mairena*, LIV, 15).

Antonio Machado no supera, está claro, ciertos límites ideológicos propios de su generación, de su origen y de su formación esencialmente «idealista». De ahí tal vez, su resistencia a las vanguardias aunque para Víctor Fuentes tal reticencia acaso sea un síntoma de «avance» y no de «retroceso», tomada en perspectiva histórica por lo que iba a venir; pero lo cierto es que es muy consciente de cuáles son éstos –y evoluciona con ellos–; y, sobre todo, es capaz de mirar un poco más allá, por encima de ellos, como también ha sabido ver Víctor Fuentes en este magnífico trabajo crítico.

Machado parece entrever, al final, un nuevo marco ideológico y conceptual más adecuado que el de su generación (el unamuniano, por ejemplo) para dar

cuenta de la situación histórica en que está inmerso y, así, poder nombrar mejor el mundo que se fragua a su alrededor. Por eso, no puedo acabar esta sucinta relación de citas y referencias de este excepcional Machado, sin citar esta:

El hombre de la civilización occidental va para buena persona, excelente padre de familia, que gana el pan cotidiano contribuyendo en la modesta medida de sus fuerzas al futuro aniquilamiento de la especie humana... (*Desde el mirador de la guerra*, LXXX)

En el capitalismo no hay inocencia posible, puro siglo XXI, en efecto.

Matías Escalera Cordero  
Escritor

**Alejandro Civantos Urrutia. *Leer en rojo: auge y caída del libro obrero (1917-1931)*. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2017. ISBN: 978-84-946807-4-8. 324 páginas.**

Alejandro Civantos plantea *Leer en rojo: auge y caída del libro obrero (1917-1931)* como una investigación acerca de las editoriales populares desde la huelga general de 1917 hasta la caída de la dictadura de Primo de Rivera. El trabajo recoge las publicaciones más destacadas de estas editoriales, a la vez que ofrece un análisis —por lo general acertado—, de la ideología literaria que pretendían transmitir y de sus papeles dentro del mercado editorial más convencional o mayoritario.

*Leer en rojo* se divide en dos partes: la primera está dedicada al libro popular anarquista entre 1917 y 1923. La elección de estas fechas como puntos clave para el análisis de la labor de las editoriales populares es muy acertada: en agosto de 1917 se produce la huelga general revolucionaria en España, impulsada por la UGT y la CNT, y también la revolución soviética, dos eventos que van a producir un gran impacto en la clase obrera española y en las organizaciones políticas y sindicales que pretenden representarla.

La segunda parte se detiene en el libro popular republicano entre 1923 y 1931, año en que cae la dictadura primorriverista y comienza la segunda república. En 1923, Miguel Primo de Rivera realiza un golpe de estado e instaura lo que Santos Julià denomina «dictadura con rey» o «dictadura militar de real orden». Si las editoriales populares se habían propuesto el objetivo de «ensanchar la lectura, lograr el comienzo de una liberación por la cultura, alimentar la conciencia de la clase trabajadora y, con ella, prepararse para futuros cambios sociales y políticos de hondo calado», la labor del Directorio Militar, primero, y del Directorio Civil, después, se centrará en dismantelar el tejido cultural que se había ido construyendo.

*Leer en rojo*, como era de esperar, no va a ser solo una descripción del catálogo o de las tiradas de cada editorial —datos que aparecen reflejados y desglosados con gran detalle—, sino también una reivindicación de lo que denomina «movimiento editorial revolucionario», capaz de «crear las condiciones para la emancipación intelectual de los trabajadores manuales, paso previo e innegociable para la revolución». Civantos trata de recuperar el hilo rojo poniendo encima de la mesa el viejo debate entre el arte apolítico y el arte con intención social (arte proletario o, referido al caso concreto de la literatura, literatura de avanzada). Como señala acertadamente el autor, este debate es paralelo al surgimiento de las primeras organizaciones obreras: el

obrero aparecía entonces representado bajo la óptica de la burguesía, poseedora de los medios de producción ideológica<sup>1</sup>.

No obstante, cabe decir que, a lo largo de todo el estudio, Civantos mantiene algunas posiciones bastante discutibles. Para comenzar, afirma que para los marxistas «no existía, ni podía existir, acaso ni merecía la pena que existiera, una cultura específicamente proletaria», y que la intervención marxista en la cultura se centra en el parasitismo de las formas artísticas burguesas. Civantos ignora que —no sabemos si deliberadamente— junto con la Revolución de 1917, el filósofo Aleksandr Bogdánov y el comisario de Instrucción Anatoli Lunacharski fundaron el grupo Proletkult con el objetivo de transformar el campo de la cultura y construir precisamente un arte propio para la clase obrera. Proletkult, a lo largo de casi 15 años de historia, apoyaría decididamente a los movimientos de vanguardia y llegaría a contar con 84 000 afiliados y picos de hasta 500 000 seguidores<sup>2</sup>. Un importante miembro de Proletkult, Platón Kérzhentsev, se refería al grupo en 1919 con estas palabras:

La tarea de la *Proletkult* es el desarrollo de una cultura espiritual proletaria independiente, incluyendo todas las áreas del espíritu humano ciencia, arte y vida cotidiana. La nueva época socialista debe producir **una nueva cultura**, las bases de los cuales ya han sido establecidos. Esta cultura será el fruto de los esfuerzos creativos de la clase obrera y será totalmente independiente. Trabajar en nombre de la cultura proletaria debe estar a la par de la lucha política y económica de la clase obrera<sup>3</sup>.

Sería a nuestro juicio un error despachar el esfuerzo de los soviéticos por preservar el rico legado cultural en la Rusia posrevolucionaria como una simple voluntad de copia o imitación. Para los marxistas, la cultura burguesa —en la cual a menudo la clase proletaria ha participado como fuerza creadora<sup>4</sup>— debe ser revisada, puesto que los elementos útiles pueden ser rescatados para la producción de una cultura propia. Si bien es cierto que la experiencia Proletkult terminaría clausurada en 1932, ocultar las aportaciones marxistas supondría ignorar nombres como Eisenstein, Meyerhold, Mayakovski, Vértov, Rodchenko, Gorki, Ehrenburg, Malévich, Stepanova, Kandinski o Popova, entre muchos otros artistas<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Como recoge Civantos, el individualismo y el sentimentalismo, como características de los personajes forman parte de esta visión; también, como géneros, el melodrama o el folletín.

<sup>2</sup> Siegelbaum, *Soviet State and Society Between Revolutions, 1918-1929*, pp. 55-56

<sup>3</sup> V. Kérzhentsev, *Oktiabr'skii perevorot i diktatura proletariata* (The October Overturn and the Dictatorship of the Proletariat). Moscow: 1919; pp. 154-161. Reprinted in William G. Rosenberg (ed.), *Bolshevik Visions: First Phase of the Cultural Revolution in Soviet Russia*. Second Edition. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1990; pp. 80-81.

<sup>4</sup> El célebre poema de Bertolt Brecht *Preguntas de un obrero que lee* remite a este tópico.

<sup>5</sup> Poco sospechosos de *parasitar formas burguesas*.

En el particular caso español, cartelistas y escritores como Josep Renau, Ángel Gaos, Rafael Pla y Beltrán, Manuela Ballester o Emilio Gómez Nadal formaron la Unión de Escritores y Artistas Proletarios, integrada después en la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura. Desde revistas como *Nueva Cultura*, pero también con toda su obra, abogaron siempre por el desarrollo de un lenguaje propio con el que aunar vanguardismo y compromiso ideológico.

Pese a esto, el estudio de las editoriales propuestas resulta tremendamente conciso y descriptivo. Civantos expone las principales claves del éxito de las editoriales populares: en primer lugar, una edición con un precio muy asequible, lo que posibilitó una gran difusión entre la clase obrera; por otra parte, el paso de las primeras revistas y periódicos anarquistas a editoriales o la convivencia de ambas facetas durante más o menos largos períodos de tiempo; por último, nuevas formas de distribución de los libros, como los llamados paqueteros o la compra en quioscos.

Las editoriales —o quizá cabría decir protoeditoriales— que se tratan en esta primera parte son Tierra y Libertad, Acracia, Renovación Proletaria y Prensa Roja. En el caso de Tierra y Libertad destacó por ser de las primeras en poner en circulación textos de teóricos anarquistas que comenzaron pronto a ser conocidos entre los españoles, como Kropotkin o Malatesta.

Al igual que Tierra y Libertad, Acracia surgió también como revista —fundada por Anselmo Lorenzo— hacia 1890. La revista sería relanzada como editorial —bajo el nombre de Biblioteca Acracia— por Hermoso Plaja Saló a mitades de 1918. Su catálogo, similar al de Tierra y Libertad, incluyó la colección “Los Grandes Pensadores” y a autores como Ana María Mozzoni, André Girard, René Chauguá, Adrián del Valle, o Henriette Roland. Un catálogo heterogéneo que prueba, según Civantos, «que el proyecto cultural ácrata abarcaba todas las temáticas y luchaba por configurar una unidad en el pensamiento de izquierda, orillando los fáciles proselitismos y la simpleza de las escuelas». La editorial continuaría publicando hasta 1923, pese a la persecución iniciada por el Gobernador Civil de Barcelona Severiano Martínez Anido, la aplicación de la ley de fugas y el pistolero patronal contra los sindicalistas.

En cuanto a Renovación Proletaria, surgida en 1920, Civantos destaca dos aspectos fundamentales: por un lado, el origen de la editorial en un diminuto pueblo de Córdoba, Pueblonuevo del Terrible; por otro, un catálogo formado por obras inéditas de escritores españoles y dirigido a lectores jóvenes. Algunos de los autores publicados fueron Salvador Seguí, Ángel Pestaña, Higinio Noja, Mauro Bajatierra y Ángel Samblancat. A partir del noveno número, no obstante, *Renovación*

*Proletaria* experimentaría algunos cambios, abandonando Pueblonuevo del Terrible en 1922 y disolviéndose finalmente en 1924.

Por último, Prensa Roja, la última de las editoriales analizadas en la primera parte del libro, destacó por presentar una colección de narrativa social, «La Novela Roja». La colección de novela social incluyó a autores de la talla de Vicente Blasco Ibáñez, Máximo Gorki, Emile Zola, Francesc Pi i Margall o incluso Federica Montseny. No obstante, aunque esta colección supone lo que probablemente sea uno de los primeros cánones de literatura social, Civantos opina que la línea de *Prensa Roja* discurre ya por otros derroteros, publicando a los que denomina como «intelectuales burgueses» frente a escritores de extracción proletaria o sindicalista y convirtiéndose así en «un artefacto de la izquierda burguesa republicana».

Civantos comienza la segunda parte, dedicada al libro popular republicano, con una acertada reflexión en torno al papel de la dictadura de Primo de Rivera en la desarticulación del movimiento obrero y, con él, de todo movimiento cultural que pudiera suponer una voz disidente. Para ello, el régimen se servirá de un «afianzamiento de las posiciones esteticistas del arte», es decir, una marginación de la novela social. La principal figura que hará valer esta reivindicación del arte por el arte será la de José Ortega y Gasset, fundador en 1924 de la revista y editorial *Revista de Occidente*. Con el ensayo *La deshumanización del arte*, de 1925, Ortega y Gasset continuaría criticando los esfuerzos transformadores del arte popular o humano, separando así arte y vida.

La principal oposición a la dictadura vendría del ámbito universitario, donde los grupos contrarios tanto al sistema político de la Restauración como a la dictadura, que consideraban su degeneración, comenzarían a posicionarse políticamente. Es en este ámbito donde surge *El Estudiante*, revista-editorial ligada a la Universidad de Salamanca que defendió desde el principio el papel revolucionario de la cultura. Dirigida por el comunista Rafael Giménez Siles, la editorial publicaría a autores como José Carlos Mariátegui, Juan Andrade, Cipriano Rivas Cheriff, José Díaz Fernández o Gabriela Mistral, entre otros.

A la crítica contra el arte deshumanizado se uniría también, a partir de 1927, la revista *Post-Guerra*. El autor destaca de ella la admiración que profesaba hacia la Revolución de 1917 y señala el «cinismo extremo» de apelar a una clase obrera a la que no pertenecían. Desde esta revista, José Díaz Fernández dirigiría sus críticas hacia los movimientos de vanguardia, que consideraba burgueses y reaccionarios. Así, aparecerán en *Post-Guerra* nombres como Lunacharski, Maiakovski, Barbusse o Gorkin.

Ediciones Oriente, fundada y dirigida por Andrade y Venegas, fue en gran medida heredera de *Post-Guerra*: el propio nombre supone una reacción contra *Revista de Occidente* y todos los intelectuales burgueses asociados a ella, decididos a preservar el régimen político de la Restauración; la obra que abre el catálogo —*China contra el capitalismo*, de Juan Andrade— es ya una declaración de intenciones. Ediciones Oriente impulsó el proyecto de Historia Nueva para atender la literatura latinoamericana y centrarse en las traducciones, pero mientras que Historia Nueva inició series dedicadas al feminismo, la salud o la novela social, Ediciones Oriente siguió un rumbo errático en su última etapa.

Los mismos Andrade y Venegas conformaron posteriormente Editorial Cenit. En una época en la que las editoriales de avanzada comenzaban a ser asimiladas por el monopolio CIAP (Compañía Iberoamericana de Publicaciones), *Cenit* mantuvo un cierto margen de independencia. Además, consiguió sacar adelante un catálogo amplio en el que tenían cabida libros de muy diversa temática, llegando incluso a publicar por primera vez en España *La Revolución Española*, de Karl Marx.

Otra editorial surgida a finales de los años 20 fue Ediciones Ulises, formada por José Lorenzo y Julio Gómez de la Serna, sucesores de Andrade y Giménez Siles al frente de Ediciones Oriente. Frente a la extrema preocupación por lo político que había dominado en aquella, en esta Civantos observa un giro hacia el vanguardismo «a la vieja usanza orteguiana». Así, desecharon todos los recursos de los que se habían servido las editoriales populares —métodos innovadores de distribución, precios asequibles, etc. — para volver la vista hacia las editoriales más tradicionales.

En 1930, aparece Editorial Zeus, muy ligada desde sus inicios al Partido Republicano Radical Socialista. Desde Editorial Zeus se trató de unir a todos los movimientos de izquierda bajo el paraguas del republicanismo español, publicando a grandes figuras del PRRS y tratando de difundir un espíritu regeneracionista con un catálogo nacional e internacional. En este catálogo aparecería el popular título *El Nuevo Romanticismo* (1930), y la contestación de José Díaz Fernández al ensayo de Ortega y Gasset *La deshumanización del arte* (1925): en él, Díaz Fernández tachaba de «señoritismo intelectual» y de decadencia a los artistas de vanguardia. Una vanguardia falsa, pues realmente suponía una reacción burguesa frente al surgimiento de una sensibilidad nueva.

Por último, desde 1928 y hasta 1931, operó Ediciones Hoy, creada por la empresa monopolista Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP). La CIAP compró numerosas editoriales de corte clásico, librerías y empresas, pero su proyecto estrella fue el de Ediciones Hoy, al frente de la cual se puso al ya conocido

Juan Andrade. Su catálogo incluyó a autores «antiestalinistas» como Andreu Nin o Víctor Serge, y sirvió a la CIAP para debilitar el movimiento editorial popular desde dentro y actuar contra los intereses republicanos.

En resumen, según el autor, el papel de las editoriales vinculadas a la izquierda radical fue el de aprovechar todo el edificio cultural construido por los anarquistas y tratar de desplazarlo hacia posiciones marxistas. No obstante, creemos que las consideraciones del autor, según las cuales el proletariado en España era decididamente contrario a la participación en la política parlamentaria son, en el mejor de los casos, poco demostrables. En cualquier caso, *Leer en rojo* saca a relucir otro tiempo en que la literatura no fue un objeto de veneración sino una herramienta para la construcción de una cultura nueva y un pensamiento crítico e independiente, paso indispensable para la emancipación de la clase obrera.

Vito Martínez  
Universitat de València