HOJAS PIRENAICAS

BÉNÉDICTE DE BURON-BRUN
DOLORES THION SORIANO-MOLLÁ (EDS.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

© Éditions Orbis Tertius, 2021
© Les auteurs, 2021

Tous droits réservés.

Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270 BINGES

e-ISBN : 978-2-36783-181-7

Édition originale, ISBN : 978-2-36783-179-4

www.editionsorbistertius.com

HOJAS PIRENAICAS

Edición de
Bénédicte de Buron-Brun
y
Dolores Thion Soriano-Mollá

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

Ouvrage publié avec le soutien de l'ITEM - EA 3002
(Identités, Territoires, Expressions, Mobilité)
de l'Université de Pau et des Pays
de l'Adour et
de la Communauté d'Agglomération
Pau Béarn Pyrénées
(Projet de recherches Patrimoines d'encre transpyrénéens)

ÍNDICE

Introducción 7

I. Prensa y colecciones periódicas: documentos recuperados

Raquel Gutiérrez Sebastián
Demetrio Duque y Merino: un periodista pobre, talentoso y amargado en un villorio aburrido 13

Borja Rodríguez Gutiérrez
Otro Menéndez Pelayo 27

Christian Manso
Volver a Monóvar, a ver árboles verdes 43

José María Ferri Coll
Algunas notas sobre *El cuento semanal* (1907-1912) y la categoría de literatura popular 59

Denis Vigneron
Paul Lafond, conservador y transmisor de arte español 77

Dolores Thion Soriano-Mollá
La revista *Germinal*, de la crítica al cuento 95

Laura Palomo Alepuz
La mujer y la defensa de la paz en los artículos publicados por Isabel Oyarzábal en *El Sol* sobre la Primera Guerra Mundial 117

Leonardo Romero Tobar
La cultura francesa en las revistas de Burgos entre 1923 y 1935..... 141

J. Ignacio Díez
Literatura con supuesto sabor a reportaje: *Historias de amor y viagra*, de Francisco Umbral 153

Juan Carlos Gómez Alonso
Gilbert Durand y Roger Grenier: Presencia en la revista *El Bosque*..... 175

2. Relaciones transfronterizas y transnacionales

Enrique Rubio Cremades
Impresiones de viaje: Los Pirineos en la prensa romántica española 197

María de los Ángeles Ayala
El patrimonio transpirenaico en el *Semanario Pintoresco Español*..... 219

Jessica Cáliz Montes
Las relaciones transpirenaicas en *La petite Gironde* durante
la Primera Guerra Carlista y la Primera República..... 237

José Miguel González Soriano
Luis Bello y *El tributo a París*: Un mosaico socio-literario
por un corresponsal español en Francia 255

Nuria de Orduña Fernández
La proyección de Francia en el imaginario del exilio republicano..... 275

Rosa María Navarro Romero
Entender desde el exilio. Max Aub y su explicación de Francia..... 295

Esther de Orduña Fernández
Jorge Semprún, la escritura del horror..... 319

Blanca Ripoll Sintes
La imagen de Francia en la colaboración de Josep Pla en *Destino*..... 341

Emilio Blanco
El tamaño importa: una nota sobre Camilo José Cela y la censura
(Viaje al Pirineo de Lérida)..... 357

Bénédicte de Buron-Brun
Francia: paisaje y paisanaje en la obra periodística de Francisco Umbral
(Años 1970-1980)..... 383

José Ignacio Lorente
Mitopoéticas de los orígenes. Cine e imaginario vasco..... 407

El equipo de investigadores hispanistas del Laboratorio *Identités, Territoires, Expressions, Mobilités ITEM EA 3002* de la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour viene trabajando sobre los archivos de escritor desde 2016 en el marco del Programa de investigación *Patrimoines d'encre transpyrénéens.* Con esta nueva monografía ahora dedicada a la prensa, el equipo prosigue su trabajo de recuperación, de estudio y de difusión de documentos escritos e impresos en ambos lados del Pirineo. Muchos de ellos se concentran de manera especial en el estudio del denso entretejido que configuran las relaciones culturales y artísticas entre Francia y España.

Rescatar del olvido documentos, privados o públicos, es un acto comprometido con la historia y con la memoria de un patrimonio que, a todas luces, no ha sido hasta ahora suficientemente sondeado. El patrimonio escrito conserva datos, ideas, valores, emociones que constituyen un rico tesoro. Su estudio aporta nuevas luces a una antropología social, que, por su naturaleza transpirenaica, contribuye a enriquecer el saber y cultivar actitudes tolerantes e integradoras.

La diversidad de las fuentes y el amplio elenco de casos que en esta monografía se contemplan, bajo perspectivas sincrónicas y diacrónicas, favorecen el planteamiento de enfoques novedosos. Estos vienen a completar, confirmar o infirmar, y en todos casos a matizar los conocimientos sobre sensibilidades, mentalidades y comportamientos sociales de los cuales no puede prescindir un ciudadano contemporáneo. En ello se reside el compromiso humanista del grupo de investigadores que a esta monografía han aportado sus contribuciones. Todos comparten la idea de que es necesario acercarse al otro, instaurar lazos con la Otredad que sean cada vez más estrechos y, en definitiva, fomentar el diálogo de las lenguas y de las culturas. Por ello, están convencidos de que los resultados de sus investigaciones tienes que ser difundidos y estar a disposición de la inmensa mayoría, a través de medios de comunicación que sean diversificados y que estén adaptados a una vulgarización científica de calidad. La

red franco-española que con tales objetivos se ha constituido se ha convertido hoy en un recurso imprescindible, el cual, a su vez, es vivo testimonio de la riqueza que pueden ofrecer las relaciones de alteridad.

El desarrollo de las humanidades digitales ha favorecido en los últimos años la investigación en hemerotecas y archivos, pero mucho queda por hacer, como ponen de manifiesto la mayoría de los estudios que aquí se han reunido. Muestra de ello son los dedicados a Demetrio Luque, a Menéndez Pelayo, a *La Petite Gironde*, a las Guerras carlistas, a la Primera Guerra Mundial o al exilio. En el primer apartado, «Prensa y colecciones periódicas: documentos recuperados», diez textos le brindan al lector facetas diversas de una prensa variopinta y efímera a primera vista. No obstante, si se observa detenidamente, la prensa cristaliza y nos devuelve en cada una de sus facetas, como si de un espejo se tratara, una imagen exacta e irrepetible de un momento preciso de la Historia de la sociedad occidental contemporánea. Cada faceta, de por sí, forma un átomo más que enriquece la masa de materia intelectiva y sensitiva del espíritu humano, o sea un ensamble de partículas cuyo número, infinito o ilimitado, ilustra todas las potencialidades del genio humano. Por ser únicas, dichas facetas tienen un impacto real en la reconstrucción del mosaico cultural y espiritual que refleja la complejidad del espíritu humano y de sus flujos creativos.

No han faltado las ocasiones en la historia en las que el espíritu humano se ha mostrado refractario a la marcha de una sociedad, ya que a veces esta se presenta como un simple mecanismo desprovisto de perspectivas claras, preocupado exclusivamente por su autorreproducción. En consecuencia, los estudios aquí reunidos –que como denominador común tienen a la Otredad– fragmentan desde los órganos de la prensa la representación de la sociedad en múltiples planos y componentes porque integran diferentes parámetros, tales como la distancia, el desfase, la diferencia o la disonancia; es decir, todo lo que de un modo u otro refleja la intención de mirar con sorpresa y curiosidad hacia otro lado o hacia otro lugar; la intención también de abrir y ensanchar horizontes. En tanto que canal de comunicación, de masas o especializado, la prensa goza –esperemos que pueda seguir

haciéndolo– de capacidad de convocatoria, por lo que resulta un atractivo y eficaz estímulo para autores y lectores.

Como muestran estos estudios, desde el Romanticismo, las publicaciones periódicas de opinión, de información o simplemente amenas han difuminado las fronteras socioculturales, con la diversificación de contenidos, géneros y modos de comunicación, según muestra la diversidad de periódicos o colecciones como el de la Novela corta que este monográfico agavilla. Con el desarrollo de los circuitos de masas, las publicaciones acortan distancias y abren nuevos horizontes en los que cada cual se proyecta, a través del espacio con sus accidentes y sus regiones, pero también a través de sus moradores, de los hechos y de las tragedias de nuestra historia. Desde la orografía pirenaica, Cantabria, Lérida, Gironde, el País Vasco, por citar algunos; desde los márgenes de lo popular, del olvido o del anonimato –como ocurre con los célebres viajeros decimonónicos, con Demetrio Duque o con Paul Lafond– o desde el centro del escenario –Menéndez Pelayo, Oyárzabal, Azorín, Aub, Semprún, Cela, Umbral…–, la mayoría de estos sagaces observadores, nos ofrecen una visión dinámica de la sociedad en sus presentes. Gibert Durand, Roger Grenier están presentes en una revista aragonesa, *El Bosque* (1993), la cultura francesa asoma en revistas de Burgos (1923-1935). Asimismo se analiza el quehacer del francés Paul Lafond como agente mediador para el arte español; a la mujer española, que pide la paz y la palabra mientras arrecia la conflagración mundial; la literatura, cuando flirtea con el reportaje; a los revolucionarios germinalistas, que pusieron todo su empeño a finales del siglo XIX en materializar sus sueños de democracia; a Azorín, en el momento en que deja la megalópolis para buscar nuevas vías creativas con las que desvelar los secretos de sus montañas levantinas, etc. Cada uno de estos textos nos hace descubrir cuáles son las raíces de la creación o del avance científico. El lector podrá observar que nacen del arte de la bifurcación, ya que cuando el escritor sale de los senderos trillados para adentrarse por nuevos caminos, tiene que salvar un túnel de tinieblas antes de ver brotar la luz. Resulta una luz extraña, a primera vista poco acogedora, pero, por ello mismo, irresistiblemente atractiva porque su riqueza se nutre de su propia ajenidad.

En el segundo apartado, «Relaciones transfronterizas y transnacionales», el viaje real o imaginario constituye fundamente las

reflexiones sobre la Otredad. El eje vector que reúne estos estudios se fundamenta en el prefijo TRANS, con el que el proceso heurístico se desarrolla y alcanza la transgresión. Francia como destino domina en los once textos de este apartado, lo que le da una tonalidad abigarrada, unas veces matizada, otras contradictoria, según las épocas y las experiencias o vivencias de los *bifurcadores*. La Francia romántica o pintoresca de la segunda mitad del siglo XIX tiene poco que ver con *El tributo a París* de Luis Bello, el planteamiento del exilio en Max Aub, o, incluso, el imaginario del exilio republicano después de la eversión española. Sin embargo, la proyección de Josep Pla desde *Destino* de Barcelona se podría compaginar, en unos cuantos aspectos, con la de Francisco Umbral en la relación paisaje/paisanaje, por citar un ejemplo.

Del extraordinario movimiento creativo e informativo que estos veintiún estudios contienen sobresale la voluntad de indagar y la atracción por lo de fuera, lo cual pone de manifiesto que se puede llegar hasta lo radicalmente opuesto, incluso hasta la misma inversión, lo que podría ser la clave de una fructífera Otredad, rebosante de potencialidades creativas y de realidades antropológicas.

Mientras se elaboraba este volumen desapareció nuestra querida compañera María de los Ángeles Ayala de la Universidad de Alicante. Fue una asidua y apreciada colaboradora en los programas científicos de la Universidad de Pau. Este libro es un modesto homenaje que se le tributa a la memoria de esta egregia investigadora y de esta entrañable y querida amiga.

Dolores Thion Soriano-Mollá

Primera parte

Prensa y colecciones periódicas: documentos recuperados

Demetrio Duque y Merino: un periodista pobre, talentoso y amargado en un villorrio aburrido

Raquel Gutiérrez Sebastián
Universidad de Cantabria

Hartzenbuch, en sus *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños*, anota la existencia, breve, como la de tantos periódicos del siglo XIX, de una revista semanal llamada *El fomento literario*. Esta revista, que empezó a publicarse el once de noviembre de 1863, en entregas de ocho páginas, estaba sostenida por un grupo de jóvenes estudiantes universitarios y la dirigía Eduardo Ortiz y Casado. Entre la veintena de redactores y colaboradores que ofrecían sus textos en las páginas de la publicación se encontraban: Ramón García Sánchez, Manuel Fernández de Vázquez, Manuel Calvo Asensio, Enrique de Aguilera, Demetrio Duque y Merino, Joaquín de Arce Bodega, Pedro Muñoz y Peña, Lesmes Sánchez de Castro, José Álvarez Sierra, Ramón Muñoz Obeso, Francisco Sánchez de Castro, Juan Catalina García-López y Gerardo Couder. Como secretario de redacción actuaba Sixto Rodríguez Sanmillán, y como editor responsable aparecía el nombre de Florentino Esteban Rodríguez [1].

Contenía, entre otros, estudios filosóficos y de ciencias naturales, semblanzas biográficas, una revista de teatros, así como textos de creación literaria (episodios históricos, artículos de costumbres, cuentos, dramas) y composiciones poéticas.

Este es un ejemplo de un periódico, y de unos periodistas que en él colaboraban que ha pasado al olvido, una obra que hoy se ha perdido, o no se estudia y que pertenece, sin duda, a ese patrimonio de tinta que los investigadores actuales debemos rescatar.

En esa nómina de nombres está el de Demetrio Duque y Merino (1844-1903), es una voz entre esas muchas voces, la de este periodista nacido en Reinosa, en una pequeña villa de Cantabria al que voy a dedicar este trabajo. Haré hincapié en los escritos de un hombre que tuvo altas ambiciones periodísticas, pero que tuvo que conformarse con una existencia anónima y anodina en un pueblo a causa de sus problemas económicos; un hombre cuyo talento literario no pudo desarrollarse en plenitud, un hombre que fue, como muchos

1. Juan Eugenio Hartzenbuch, *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños.* Madrid: Ollero y Ramos Editores, 1993.

periodistas de su tiempo, polifacético y culto, que vivió a la sombra de grandes escritores e intelectuales de su momento, como José María de Pereda o Marcelino Menéndez Pelayo, pero cuya historia, o mejor dicho, las escasas huellas que de ella han quedado, merece ser escrita.

Nace el protagonista de esta historia en la fría villa del sur de Cantabria llamada Reinosa en 1844. Su padre, un humilde encargado de un almacén de vinos, envía a su hijo a estudiar en los Escolapios de Villacarriedo, y el chico, aplicado, cursa posteriormente estudios en Palencia y más tarde se traslada a Madrid a estudiar Filosofía y Letras. Y como tantos otros, el joven Demetrio intenta en la capital forjarse un destino como periodista mientras cursa sus estudios universitarios. De aquellos años, de la pluma de un muchacho que quiere ser escritor, surgen sus primeras colaboraciones periodísticas, las de un joven de veinte años aspirante a poeta que publica en esa revista titulada *El Fomento literario* a la que anteriormente he aludido, el 4 de febrero de 1864, un poema titulado «En la última hoja del álbum de Margarita». Se trata de los típicos versos que se incluían en los álbumes para señoritas, un tanto ripiosos y tópicos en los que se hablaba del amor, la belleza y lo efímero de la fortuna, pero en los que este joven periodista pareció presagiar la oscuridad que sería la seña de identidad de su propio destino:

Óyelo bien, Margarita,
puedes ser un día bella
y al otro ¡fatal estrella!
encontrarte ya marchita.
Quiero cerrar la puerta
de este palacio.
Donde antes han cabido
tantos y tantos.
¡Pícara suerte,
que sea siempre el último
en todo quiere! [2]

Estos versos de cadencia romántica y tono becqueriano que, aludiendo en ese caso a lo efímero de la belleza de la mujer, constituyeron

2. Demetrio Duque y Merino, «En la última hoja del álbum de Margarita» in *El Fomento literario*, 4-02-1864, p. 6.

una premonición de la fatal estrella que acompañó casi toda su vida a Duque y Merino.

Al poco tiempo de escribirlos, los problemas económicos de la familia y la imposibilidad del joven de ganarse la vida como periodista en la Villa y Corte le obligan a regresar a Reinosa sin haber culminado sus estudios universitarios.

Encontramos, pues, con poco más de veinte años a un joven que había vivido en Madrid y había intentado una carrera periodística, enterrado en una villa de cerca de cuatro mil habitantes, con muchos problemas económicos, pues al no haber concluido sus estudios universitarios fue despedido del colegio de San Sebastián de Reinosa en el que había sido contratado como profesor y vivió, en muchos momentos, dependiendo económicamente de su querida hermana Filomena, maestra de profesión, mientras seguía luchando por abrirse paso como periodista y escritor, empeño en el que nunca desfalleció.

Esta es, por tanto, la bella historia de un perdedor, a veces amargado por su falta de éxito, a veces aburrido en ese villorrio, pero que nunca perdió las ganas de escribir y que fue, además de periodista, fundador de un diario, autor teatral, poeta, dramaturgo, erudito, crítico literario, biógrafo y autor de cuentos.

Si entendemos como éxito poder hacer durante toda tu vida aquello que te gusta, quizá Demetrio Duque y Merino no fue un pobre periodista aspirante eterno a las mieles del triunfo. Si hoy estamos leyendo sus obras y, pese a los problemas de transmisión de las mismas, ha pasado de un modo humilde a la posteridad, sus trabajos y fatigas no fueron en vano.

Pese a que la principal ocupación de Duque y Merino fue el periodismo, nuestro autor fue un más que mediano crítico literario y un excelente conocedor de la narrativa de Pereda, a quien intentó imitar en sus escritos. Fue autor de críticas de algunas novelas de don José María como *El sabor de la tierruca* (1882), *La Montálvez* (1888), *Peñas arriba* (1895) y *Pachín González* (1896), críticas que aún no han sido estudiadas con detenimiento por los estudiosos. Escribió atinadas críticas de teatro y de obras literarias de todo tipo y además, tuvo una destacada labor como erudito con escritos de tipo filológico sobre la obra de Tirso de Molina, acerca de Amadís de Gaula y de autores de renombre en su época como el escritor Amós de Escalante.

Fue asimismo muy aficionado a la historia, y a la Antigüedad latina y redactó una monografía sobre la ciudad romana de Julióbriga, en el sur de Cantabria. Como biógrafo recreó una semblanza del Virrey de México, el conde de Revilla Gigedo, otra del arquitecto Antonio Ruiz Salces y un trabajo sobre el excelente pintor de paisajes, de desgraciada vida, Casimiro Sainz. Fue asimismo un activista cultural de primer orden, una persona preocupada por la educación femenina y quien instaló, en 1883, la primera imprenta en la ciudad de Reinosa, de la que saldrían tanto publicaciones periódicas como postales de la villa[3].

Como poeta cultivó los temas humorísticos y amorosos en versos de inequívoco sesgo becqueriano y romántico y tradujo a Catulo, Camoens y Byron. Su labor como dramaturgo ha sido del interés de algunos críticos y eruditos como Teodoro Pastor Martínez o Raquel Gutiérrez Sebastián[4]. Conservamos muchos de sus artículos de crítica teatral y un catálogo de varias obras dramáticas que escribió, pero solamente han llegado hasta nosotros los textos de tres de ellas: *Nubecillas de verano*, un juguete cómico de amores y desamores, *Quitameriendas* (1897), un drama en tres actos sobre una aldeana, obra de la que conservamos un manuscrito incompleto y una traducción de una obra francesa de autor desconocido y sobre tema amoroso titulada *Cuando llueve y hace sol* (1898).

En cuanto a su obra periodística Duque y Merino destaca en tres aspectos fundamentales: su labor como periodista contador de noticias o reportero, la publicación en prensa de sus cuentos y sus tareas como creador y director del periódico *El Ebro*, un periódico que fundó en 1884 y que se mantuvo, en su primera época, hasta 1890.

Respecto a su faceta como periodista, Duque es polifacético: cultiva la prensa política, la destinada a la educación de la mujer, la prensa de moda, fundamentalmente en periódicos de Madrid y de Cantabria, y lo que podemos denominar el periodismo literario. Colaboró en *El Fomento literario* y en *El solfeo* (1875-1878), un diario

3. Teodoro Pastor Martínez, *Antología temática de la obra del escritor campurriano don Demetrio Duque y Merino (1844-1903)*. Reinosa: Ayuntamiento de Reinosa, 1994. Teodoro Pastor Martínez, «D. Demetrio Duque y Merino (1844-1903)», *Cuadernos de Campoo*, año IX, 31 (2003), pp. 4-24.

4. Raquel Gutiérrez Sebastián y Teodoro Pastor Martínez, «La actividad dramática de Demetrio Duque y Merino y el teatro en Reinosa a finales del siglo XIX», *Cuadernos de Campoo*, año IX, 34 (2003), pp. 28-34.

republicano que tras el golpe de Martínez Campos tuvo que disfrazar su tendencia política. Hay que hacer notar que Duque y Merino fue seguidor de Emilio Castelar y ejerció como secretario del Gobierno Civil de Santander durante unos meses durante el mandato de este político y fue asimismo secretario de la Junta del partido republicano de Reinosa, por lo que es lógico que escribiera este tipo de periódicos artículos de tema político. También se lee su nombre en otras publicaciones de ese carácter, como *Diario madrileño*, *El Demócrata*, *El liberal* o *La ilustración española y americana* por citar algunos ejemplos.

Fue también un colaborador muy destacado en la prensa de Cantabria, y sus textos aparecieron en las páginas de periódicos como *El aviso*, *El Cantábrico*, *El Atlántico*, *El Eco Montañés* y *El correo español* en La Habana. Póstumamente su publicó un texto de Duque en *El heraldo de Campoo*.

Su faceta como periodista de moda, en periódicos para señoritas, sin duda, constituyó un modo de ganarse el sustento. Publicó en *La Moda elegante*, *periódico de las familias*, artículos en los que recreaba las vestimentas de las distinguidas señoras en el veraneo de Santander. En un artículo titulado «Las teorías de Emilia acerca de la elegancia» un personaje, Emilia, que causa impresión en las playas santanderinas por su distinción, responde al articulista cuando este le pregunta sobre cómo se consigue la elegancia con estas palabras:

> La riqueza de las telas y de los adornos es lo que menos importa en cuestiones de elegancia. La elegancia tiene algo de artística, de espiritual, y el precio la es secundario. La novedad de las telas, la armonía de los colores y la exquisita limpieza que ha de resplandecer en toda la persona constituyen la elegancia con solo añadir a eso cierto delicado gusto, que se adquiere fácilmente con una buena observación[5].

En este artículo y en otros muchos de esta publicación aparecían abundantes grabados de moda. Y en la misma revista, no se dedicó únicamente a la moda, sino que, en la línea de textos que aparecen en la propia publicación escritos por Pilar Sinués o Julia Asensi, se incluyen artículos de tema artístico o cultural, probablemente para

5. Demetrio Duque y Merino, «Las teorías de Emilia acerca de la elegancia», *La moda elegante*, Cádiz, 6-08-1877.

propiciar la educación de las señoritas. Es destacable, en este sentido la inclusión de un cuento de Duque y Merino titulado «El ángel de Corregio» (1878) en el que relata la historia de ese cuadro, que fue el último del pintor, quien se lo dejó en herencia a una viuda, que a su vez se lo vendió a Francisco I rey de Francia por 20.000 escudos[6].

En lo que atañe a la faceta que podríamos denominar como periodismo literario, Duque y Merino escribió muchos cuentos y artículos de costumbres que publicó en la prensa. Algunos de ellos los agrupó posteriormente en forma de libros, concretamente en los volúmenes *Cuentos de verano* (1895), *Contando Cuentos y asando castañas (costumbres campurrianas de antaño)* (1897) y *Undo, Historia íntima de un hospicianito*, que se publicó en Argentina póstumamente. Sin embargo, muchos de estos textos se encuentran únicamente en las páginas de la prensa, y en particular, en la prensa de Cantabria y por eso pertenecen a ese patrimonio de tinta olvidado que se guarda en los oscuros rincones de las hemerotecas. Los problemas en la conservación, la ausencia de ejemplares digitalizados de estas publicaciones, que muchas veces han de consultarse en los antiguos microfilms, y los problemas en la conservación del legado del propio Duque y Merino, que vivió y murió soltero y cuyos papeles están diseminados en colecciones privadas, y en algunos casos, perdidos, hacen verdaderamente trabajosa la tarea del investigador. Mi labor, en esta ocasión, ha tenido la valiosa ayuda de algunos eruditos locales, como Teodoro Pastor Martínez, al que agradezco haberme cedido algunos materiales y con quien he publicado algunos trabajos sobre Duque y Merino.

Por su interés y calidad literaria, me voy a detener en las siguientes páginas en sus colaboraciones en *El Atlántico*, un periódico que inició en Santander su andadura en 1886, un diario que inmortalizó Pereda en su novela *Nubes de estío* denominándolo *El océano*, y que atrajo a una serie de intelectuales a sus páginas, como al propio Pereda, a su discípulo José María Quintanilla, a Enrique Menéndez Pelayo, a una primeriza Concha Espina o al propio Duque y Merino. En esta publicación, junto a informaciones y sucesos de interés general, destacaron las noticias sobre la vida cultural de un Santander pujante entonces en el ámbito artístico e intelectual. Era una publicación

6. Demetrio Duque y Merino, «El ángel de Corregio», *La moda elegante*, Cádiz, 6-12-1878, pp. 354-357 y 14-12-1878, p. 366.

en la que el veraneante Pérez Galdós, al que se llegó a considerar un ilustre santanderino de adopción, hizo correr muchas páginas de tinta, pues en muchos artículos se hablaba de la llegada del novelista canario a la ciudad, de los visitantes de su casa de San Quintín, como doña Emilia Pardo Bazán, y grandes artistas y literatos de la época, de las obras literarias que estaba escribiendo, de las veladas culturales que se celebraban en su casa, de su relación con Pereda y de lo que constituía el grueso de la crónica cultural de la ciudad de Santander. También se recogían en este diario eventos musicales, como los conciertos santanderinos de Pablo Sarasate o Isaac Albéniz. En ese periódico publicó Duque y Merino la mayor parte de sus relatos, algunos de ellos de carácter costumbrista, en la línea de José María de Pereda. En este sentido, algunos críticos[7] han señalado que Duque es el iniciador del costumbrismo campurriano, el adalid de una serie de escritores que se dedicaron a recopilar y recrear literariamente las ancestrales costumbres del valle de Campoo y que tuvieron como referente y maestro a José María de Pereda.

Siguiendo las huellas de este escritor en este periódico he localizado cerca de cuarenta relatos, muy interesantes por su calidad literaria. Se trata de textos en los que se cultiva fundamentalmente la temática costumbrista. Por ejemplo, escribe Duque y Merino sobre la carretería, un oficio en trance de desaparición por la llegada del ferrocarril, una realidad que le tocaba muy de cerca por ser Reinosa una villa en la que vivían muchos carreteros que transportaban en sus carretas tiradas por bueyes las mercancías que llegaban de Castilla a Santander, fundamentalmente la harina, que se trasladaba por el Canal de Castilla hasta la localidad de Alar del Rey y que era recogida por estos fornidos carreteros, encargados de llevarla al puerto de mar, a Santander, a través de tortuosas y enriscadas sendas. Precisamente sobre este tema redactó uno de sus mejores cuentos, «El último carretero» publicado primero en *El Ebro* en marzo de 1888 y luego en la *Revista de España* en marzo y abril de ese mismo año. Es un texto que fue dedicado a José María de Pereda, y al autor de Polanco se debe el título del mismo, pues Duque y Merino había pensado titularlo con el nombre de su protagonista, «Neles». Se trata de una

7. Salvador García Castañeda, *Antología de escritores costumbristas campurrianos*. Santander: Tantín, 1987, p. 20.

narración en la que la fuerza dramática va incrementándose, y tras una primera evocación de la vida y fatigas de los carreteros, concluye con un enfrentamiento entre Neles y el tren, esa máquina infernal que le ha arrebatado al viejo carretero su modo de vida y que trae los desastres de la modernidad. Es la misma imagen que utilizarán con posterioridad a este autor campurriano, Pereda en otro relato del mismo tema titulado *Cutres*, Palacio Valdés en *La aldea perdida* y Clarín en el cuento ¡Adiós, Cordera!

Merece ser recogido, por su gran fuerza expresiva y por exhibirse en él las dotes de Duque y Merino como narrador, el final de este cuento:

> Rápido como el pensamiento, más veloz que el vapor que impulsaba el tren correo, y más ligero que el rayo que, sujeto al alambre, había de dar cuenta de su desgracia; revolviéndose en un solo instante en sus entrañas, todo el odio y la enemiga que había elaborado en veinte años contra aquel aborrecido invento, abrió instintivamente sus piernas afirmándose en el terreno entre ambas barras, terció la ahijada en sus manos y pronunciando un fuerte y enérgico "¡Ticha atrás!" levantó su frente y presentó su pecho al odiado monstruo… sin que fueran parte su cólera y su indignación para contener la marcha del Progreso, que destrozó al tío Neles, dejando ensangrentado su cadáver en pedazos sobre la vía, sin que los que dirigían el tren ni los que viajaban en los coches se apercibieran de que habían pasado tronchando a un hombre[8].

Los personajes presentes en los cuentos de Duque son, por un lado, los aldeanos protagonistas de relatos costumbristas, con su galería de tipos característicos: el guasón, el desconfiado, el honrado y trabajador o el maledicente. Por otro lado, son muy frecuentes los seres marginados por la sociedad: locos, niños huérfanos, mujeres lánguidas, vicetiples de moral dudosa, cornudos felices y hombres solitarios y sin familia. Sin duda, entre las criaturas literarias que Duque y Merino prefiere están los desheredados. Veamos el ejemplo de un relato titulado «Panojuca», publicado el 15 de septiembre de

8. Demetrio Duque y Merino, *Antología de cuentos de Demetrio Duque y Merino*. Estudio preliminar de Raquel Gutiérrez Sebastián. Santander: Cantabria 4 estaciones, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2005, p. 209.

1890 en *El Álbum de Cantabria*. Desde la primera aparición del personaje impresiona al narrador: «Entre las manos tenía un nido vacío y sus ojos húmedos e hinchados y sus mejillas manchadas de chafarrinones cenicientos indicaban bien claramente que había llorado[9]». Líneas más adelante, el narrador detalla la descripción del niño mendigo:

> Vino vestido de harapos, con unos pantalones de paño pardo, con culera y cuchillos grises, rozados y agujereados por las rodillas y deshilachados por abajo. Una especie de chaleco o jubón hecho de una porción de trapos de diferentes colores, le tapaba el torso hasta no dejarle casi asomar las mezquinas puntas del cuello de una camisa sucia y arrugada, y por abajo le llegaba hasta ocultar el bramante con que se sujetaba los pantalones a la cintura[10].

Este personaje está claramente emparentado con los de los niños mendigos de los muelles santanderinos, los conocidos como *raqueros* que aparecen en la obra de José María de Pereda.

Volviendo a los relatos de Duque, hay que destacar que son enormemente variados y seguramente tuvieron un público fiel, que seguía al autor en las páginas de *El Atlántico*. Además, nuestro autor tenía grandes valedores entre los periodistas y escritores de Santander y acudía a las tertulias literarias siempre que sus posibilidades económicas se lo permitían. Esta frecuentación de escritores y sus muchas lecturas lo mantenían al tanto de las novedades editoriales y de las obras de los principales escritores de su momento, especialmente de su admirado Pereda. No es extraño, por eso que don Demetrio muestre un estilo cercano al del gran novelista del realismo. La ironía y el humor, elementos destacables en la prosa perediana se concitan asimismo en la obra cuentística de Duque y Merino. Pero también tiene su marchamo propio, y este se manifiesta en la veta lírica que posteriormente seguirán otros escritores costumbristas de Cantabria como Manuel Llano. Con estas palabras, llenas de lirismo y dolor, concluye su cuento «La nevada de la golondrina», protagonizado por una triste niña enferma:

9. *Ibid*, p. 250.
10. *Ibid*, p. 253.

> La nevada de la golondrina… ¡Ay! No durará muchos días; pero la triste niña pálida no verá acaso el sol que derrita la nieve… Una tos seca y honda se ha agarrado a su pecho y una calentura lenta la impide sentir todo el frío que la hiela en la ventana donde buscó la renovación de su vida y sólo vio deshacerse entre la nieve sus postreras ilusiones y ¡morir cubierta con la blanca mortaja su esperanza última [11]!

Y junto con su labor en el periodismo general y en el periodismo literario, la otra gran faceta de Duque y Merino fue su tarea como director de *El Ebro* en su primera época, un periódico que fue refundado en otras dos épocas después del fallecimiento de nuestro autor. Fue este periódico el primero que se editó en la pequeña villa de Reinosa y durante su etapa al frente de esta publicación, que tuvo 333 números, hemos de señalar que se adaptó perfectamente a las necesidades de la población lectora de Reinosa, pues ofrecía textos para los dos tipos de público que consultaban este periódico: las élites intelectuales, que se interesaban por noticias relacionadas con la cultura y el progreso, y por otro lado, la población que trabajaba en las pequeñas industrias artesanales de la villa, que encontraban en *El Ebro* publicidad sobre tiendas, talleres y servicios. Fue, por tanto, la publicidad un elemento esencial en la revista que colaboró económicamente a su mantenimiento. De la importancia de anunciarse en el periódico daba cuenta la propia publicación con estas palabras:

> Un mes de anuncios en EL EBRO equivale a cuatro *ó* cinco mil prospectos, con la inapreciable ventaja de que, el prospecto repartido a la mano en las calles, llevado a domicilio ni sale del círculo de una población, ni se lee todas las veces, mientras que el anuncio publicado en nuestra cuarta plana, sobre repartirse en todos los pueblos de nuestra provincia, extenderse por toda España... [sic] [12].

Pero estos intereses mercantiles del periódico nunca hicieron olvidar a Duque y Merino su verdadera vocación en el periodismo, la cultural. En *El Ebro* colaboraron personas de las élites intelectuales reinosanas, como don Ángel de los Ríos, erudito que fue cronista

11. *Ibid*, p. 327.
12. Citamos por Daniel Guerra de Viana, «La publicidad en Reinosa en el siglo XIX», *Cuadernos de Campoo*, año V, 18 (1999), pp. 1-3.

de Santander e individuo correspondiente de la Real Academia de la historia, un historiador notable, una figura pública en el valle de Campoo y en Cantabria y el inspirador de la insigne figura literaria del señor de la Torre de Provedaño de la novela *Peñas arriba* de José María de Pereda. También colaboraron en sus páginas etnógrafos como Luis de Hoyos y el abogado Adolfo de la Peña (bisabuelo del profesor y escritor Borja Rodríguez Gutiérrez) erudito muy presente en la vida cultural de Cantabria y que años después fundaría y dirigiría el periódico *Campoo*.

En *El país*, periódico republicano progresista, que fue órgano de expresión del partido republicano de Ruíz Zorrilla y que dirigió Lerroux desde el año siguiente a su fundación, donde publicaron muchos de los escritores del 98, desde Azorín a Unamuno, Baroja o los dos Machado, en 1903 aparecía una necrológica de nuestro escritor en la que se escriben estas palabras: «Ha fallecido en Reinosa, su patria, el antiguo periodista, el notable literato montañés, el buen republicano D. Demetrio Duque y Merino [13]».

Ese buen ciudadano republicano y periodista, muy conocido en su momento, ha pasado en poco más de un siglo al olvido más absoluto. Los vaivenes de la memoria literaria son veleidosos; la fortuna no acabó nunca de sonreír a aquel hombre solitario, que paseaba su cojera por las calles de aquella villa provinciana que fue Reinosa y hoy resulta una aventura, en cierto modo apasionante, reconstruir su historia en hemerotecas y archivos, recopilar sus interesantes textos de prensa y darse cuenta de la admiración que suscitaron sus escritos en toda España. Si fuera cierta la frase de Ugo Fóscolo de que «Los poetas no comienzan a vivir hasta que mueren» quizá podamos darle una oportunidad a este escritor; tal vez no sea un intento vano recoger algunas de sus más bellas páginas para que integren ese patrimonio de tinta del que alguna vez formó parte.

13. Anón., «Duque y Merino», *El país*, Madrid, 16-02-1903, p. 3.

Otro Menéndez Pelayo

Borja Rodríguez Gutiérrez
Sociedad Menéndez Pelayo

Es costumbre inveterada en el ser humano solemnizar el pasado y, sobre todo, solemnizar a las grandes figuras del pasado; más aún cuando esas grandes figuras pasan a ser representación de ideas, banderas de partido o símbolos de una concepción del mundo. Caso paradigmático es, a este respecto, la solemnización de la figura de Marcelino Menéndez Pelayo

En pocas ocasiones ha habido un ascenso tan rápido a los pedestales como en el caso de Menéndez Pelayo. Portada de *ABC* con montaje fotográfico de su entierro incluido en 1912, su condición de monumento queda consolidada con el busto en medallón de la Plaza de España de la Exposición Universal de Sevilla en 1914, obra de Pedro Navia Campos, la escultura de Lorenzo Collaut Valera que se erigió ante la Biblioteca Nacional en 1918 y la de Mariano Benlliure, en los jardines de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander en 1923. Después de la Guerra civil, ese proceso de monumentalización culminó con la entrada de Menéndez Pelayo en el reducidísimo grupo de personalidades de la Historia de España cuya efigie ha aparecido en billetes de banco o sello de correos. En el caso del «polígrafo» (apelativo con el que se le ha calificado tantas veces que ya parece denominación exclusiva suya), fue en el billete de 50 pesetas emitido en 1940 y en el sello de 80 céntimos aparecido en 1954.

Pero para conocer a Marcelino, al «otro Menéndez Pelayo» tenemos que utilizar el patrimonio de tinta, ir a las páginas de los periódicos y empezar a buscar algunos años antes, allá por 1876 cuando el nombre de un desconocido erudito provinciano comienza a asomar a las páginas de los periódicos en medio del escándalo:

> El joven escolástico se revuelve en la polémica como un diablo en agua bendita, rompe la línea, ataca furioso cuando no puede estar a la defensa, apela a las armas ilícitas, siempre que no le sirven las legales, y es lo bastante hábil para conducir la cuestión al terreno de la política, en el cual hay siempre un

> doble público que, según las respectivas aficiones, adjudica la palma a cada uno de los contendientes [1].

Así relataba el periódico *El Globo*, la escandalosa aparición de Menéndez Pelayo ante un público al que nunca quiso renunciar y al que siempre tuvo en cuenta.

Era inconcebible que un muchacho de diecinueve años, publicara un artículo en el que se tildara a un catedrático de la Universidad Central de Madrid de antipatriota, irreligioso, ignorante, atrevido, pedante, y cien cosas más. Pues bien, eso pasó un verano de 1876, cuando Menéndez Pelayo publicó en la *Revista Europea* su «Mr. Masson redivivo». Un sorprendido Manuel de la Revilla no pudo por menos de quejarse ante el «tono destemplado y furibundo» y ante el «carácter personalísimo» del escrito de ese joven desconocido [2]. Fue la primera aparición pública y notoria de un aspirante a hombre público que escogió la polémica como medio de hacerse presente ante la sociedad de su época. El jovencísimo polemista era consciente de lo que años más tarde le diría su amigo Juan Valera:

> Ya sabemos que [la prensa] no es institución, ni magisterio, ni sacerdocio, ni nada. Es todo lo que se quiera de peor: pocilga, basurero, cloaca, rastro y baratillo; pero en él se anuncian, se avisan las cosas, se llama la atención con bombos, se chilla para llamar a los curiosos, etc., etc. El buen paño en el arca se vende, pero puesto en escaparate se vende mucho más, y pregonado, aunque sea por el más zafio pregonero, se vende más aún [3].

De esta manera llegó Menéndez Pelayo a las páginas de los periódicos del último cuarto del siglo XIX: chillando para llamar a los curiosos y buscando pregoneros que dieran publicidad a su persona y a sus obras.

---

1. Anónimo, «Los hombres del día. Marcelino Menéndez Pelayo», *El Globo*, 24-07-1884, p. 1.
2. Manuel de la Revilla, «Filosofía española. Contestación a un artículo de Marcelino Menéndez y Pelayo», *Revista contemporánea*, Agosto, 1876, pp. 111-118.
3. Marcelino Menéndez Pelayo, *Epistolario*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1982-1991, 23 vols. Vol. 8: Carta 349.

Y no le fue mal, pues el fruto de esa polémica fue que el joven debutante quedó convertido en rutilante estrella, referencia y objeto de admiración de la prensa católica, y espantajo de la liberal. Su nombre fue bandera de combate a la que ningún periódico era indiferente. *El Cabecilla* decía arrobado que «Marcelino Menéndez Pelayo es una gloria católica y solo puede, por lo tanto, desenvolverse dentro de los hermosos ideales de la religión que hacen más grandes a los hombres y más sabios a los sabios[4]». *El Liberal* le veía como un mero almacén de datos sin necesidad de razonamiento, una especie de fenómeno de feria:

> La cualidad que más descuella en él es la memoria, cualidad que le permite obtener fáciles triunfos del vulgo dispuesto a aplaudirle […] falta de ideas propias, personales y características […] todo lo que hecho […] ha sido citar […] sin que en ese caos de materiales ajenos aparezca nada que revele un destello de su propio pensamiento[5].

La Ilustración Católica, en pleno éxtasis de admiración veía en él «portentosa erudición, numen poético, alto criterio y juicio sólido» y añadía que «hay en este joven el caudal que se necesita para fabricar diez reputaciones[6]». Por el contrario, *La América* analizaba su trayectoria y atribuía sus triunfos a la protección religiosa de quien desde joven había sido «paseado en triunfo por las *sacristías* literarias, como modelo de cristiana educación» y añadía irónicamente sobre su acceso a la cátedra que «desde esta fecha ha sido muy conveniente *persignarse* para lograr una cátedra» [ambas cursivas en el original][7].

Siempre en el centro de la polémica, su celebridad fue estruendosa en su época, caso único antes y después entre eruditos y bibliófilos. En 1886, año en que cumplía los treinta, su retrato había sido portada de La *Ilustración Católica* (15-12-1878), *La Ilustración Española y Americana* (8-03-1881), *El Globo* (21-08-1884) y en dos ocasiones de *Madrid Cómico* (12-12-1880 y 31-07-1886).

---

4. Anónimo, «Trabucazos», *El Cabecilla*, 14 -02-1885, p. 2.
5. Anónimo, «Carta del Sr. Menéndez Pelayo», *El Liberal*, 15-01-1882, p. 1.
6. Anónimo, «Nuestros grabados. D. Marcelino Menéndez Pelayo», *La Ilustración católica,* 15-12-1878, p. 1.
7. Eusebio Martínez de Velasco, «Nuestros grabados. Marcelino Menéndez Pelayo», *La Ilustración Española y Americana*, 8-03-1881, pp. 1-2.

Esta presencia pública es aún más llamativa si se tiene en cuenta que Menéndez Pelayo no aceptó muchas de las convenciones de la sociedad de su época, sino que impuso a esa misma sociedad su forma de hacer y ser. En una época en la que la oratoria era necesidad indispensable para el brillo público, fue una estrella, pese a su tartamudez. Las burlas de los periódicos opuestos, en una época en que no existía el concepto de lo políticamente correcto, fueron constantes. *El Liberal* reflejaba burlonamente su manera de hablar con ocasión de su primer discurso parlamentario; «el Sr ministro de Fo, fo, fo, mento; mi compañero de fa, fa, fa, cultad; el Sr. Ca, ca, castelar; respetaremos lo establecido en el Con, con, con, cordato[8]». Pero eso no impidió que el santanderino desarrollase una brillante carrera de conferenciante. A través de sucesivos anuncios que van apareciendo en los periódicos podemos comprobar que tanto la *Historia de los Heterodoxos Españoles* como la de las *Ideas Estéticas* fueron inicialmente conocidas por el público en forma de conferencias. La tartamudez tampoco dificultó que su presencia como recitador de versos propios y ajenos en las fiestas de la buena sociedad fuera habitual y solicitada.

De la misma manera hizo aceptar en los salones madrileños su descuido en el vestir y su alocada vida privada, algo que no se habría consentido a ninguna de las otras estrellas sociales de la época. *El Globo*, en la semblanza que ocupa la primera página del periódico junto a su retrato, le describe como un «jovenzuelo endeble y flacucho, de escasas barbas negras, ojos fríos y duros con una vaga tendencia al estrabismo, no nada bien trazado, con la capa, si era en invierno, caída de los hombros y el oscuro pantalón lleno de flecos y barro en todo tiempo» y añade mordazmente que «desde que es diputado, por obra y gracia de la Unión Católica, ha mejorado de aspecto». Y, con malignidad, cierra el artículo, después de pronosticar que no seguiría en las filas del neocatolicismo con el siguiente y significativo párrafo: «Esto, siempre y cuando no se extinga antes de tiempo –¡Dios no lo permita!– por rendir excesivo culto a la belleza en todas y cada una de sus naturales manifestaciones[9]».

8. Anónimo, «El Congreso», *El Liberal,* 14-02-1885, p. 1.

9. Anónimo, «Los hombres del día. Marcelino Menéndez Pelayo», *El Globo*, 24-08-1884, p. 1.

Lo del culto a la belleza que expone el articulista del *Globo* con tanta elegancia, fue, sin duda, una constante del polígrafo a lo largo de su vida. Algunos años después un buen amigo de Menéndez Pelayo, el Conde de las Navas, publicó un fragmento de sus memorias en el periódico *La Época* con el título, «La tertulia de Puerta Cerrada» en la que el Conde evocaba las reuniones que se celebraban en la casa de la Condesa de Guaqui, la bella criolla que durante años fue la reina de la vida social madrileña. Menéndez Pelayo era asiduo de esas fiestas, como le decía burlonamente Pereda, en carta de 16 de marzo de 1880:

> También sé por Zorrilla, que lo contó en *El Imparcial*, con gran contentamiento mío y de tus amigos, que continúas cerniendo el futraque en casa de la de Guaqui. Dígote que te vas a hacer un elegantón de primera fuerza. ¡Falta hacía a la clase un ejemplar por el estilo![10]

Pero los entretenimientos de Don Marcelino no se agotaban en la tertulia de la condesa, pues el Conde de las Navas nos dice que:

> Amó, amó mucho porque, sin duda, no bien se avecindó en Madrid, hubo de darse de manos a boca, con las "Almas afines a la suya que besa Jove y las manda a la tierra, con el sello de divina hermandad"; no veladas en misteriosos enigmas, sino más plásticas y radiantes[11].

Y concluye el Conde diciendo que «Aprovechó bien el tiempo, en todo y por todo, menos en acicalarse[12]».

Se puede seguir en la prensa de la época la carrera de Menéndez Pelayo, casi a diario. Publica artículos, da conferencias, asiste a cenas y bailes, recita sus poesías, a veces con acompañamiento de música, y los diarios dan publicidad a su vuelta a Madrid de las vacaciones de verano, como hacen con otras figuras de la crónica social de esos años. Ya es un personaje popular y las oposiciones en las que gana su cátedra de Historia crítica de la literatura son seguidas con gran expectación por la prensa y por el público.

---

10. Marcelino Menéndez Pelayo, *Epistolario*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1982-1991, 23 vols. Vol 4: Carta 131.
11. Juan Gualberto López Valdemoro, Conde de las Navas, «La tertulia de Puerta Cerrada», *Los Domingos de la Época*, 20-11-1926, p. 1.
12. *Ibid.*

Pero aún más repercusión tuvo en la buena sociedad madrileña, la entrada en la Academia de la Lengua del «prodigioso joven[13]». «Bien se lo pagan» había apuntado con acritud *El Imparcial* cuando los periódicos conservadores jaleaban la candidatura del santanderino[14]. *Madrid Cómico* le dedicó entonces su primera caricatura de portada, en la que aparece ataviado con pantalones cortos, atuendo propio del «sabio casi niño», como le define la aleluya que acompaña a la caricatura. Celebrada la recepción un domingo, 6 de marzo de 1881, fue noticia de portada de prácticamente todos los periódicos madrileños el lunes siguiente, 7 de marzo. El *Diario de Avisos*, siempre muy aséptico en sus noticias, habló de una «escogida y numerosa concurrencia», que es detallada por *El Imparcial* del mismo día: «damas elegantes, ministros, académicos ilustres, diplomáticos, poetas, escritores, artistas y políticos», y todos ellos, según nos dice el periódico, con el «aspecto serio, reposado y grave de las grandes solemnidades[15]». *La Iberia* informaba de que entre el público había dos duquesas, cuatro marquesas, seis condesas y nueve señoras y señoritas de la buena sociedad:

> En el estrado y sillas del salón veíanse muchas distinguidas damas elegantemente vestidas; de ellas recordamos a las señoras duquesas de Maqueda y de Sotomayor; las marquesas de Javalquinto, de Casa-Irujo, de Valmar y de Villalobos; las condesas de la Almunia, de Velle, de Guaqui, de las Almenas, del Sacro Romano Imperio y de Gomar, y las señoras y señoritas de Valera, Baüer, Rábago, Lidiers, Madrazo, Rute, Dóriga, Suarez Brabo y Caicedo[16].

El Globo, que siempre sacaba a relucir la ironía a la hora de hablar de Menéndez Pelayo, anota que la Academia

> más parecía platea de teatro que punto de reunión de una corporación docta y severa, pues las damas que asistían, y que por cierto eran muchas, vestían elegantemente, y sus

13. Anónimo, «Noticias literarias» *La Ilustración católica,* 14-10-1880, p. 3.
14. Anónimo, «Miscelánea política», *El Liberal*, 10-10-1880, p. 1.
15. Anónimo, «La recepción del Sr. Menéndez Pelayo», *El Globo*, 7-04-1881, p. 1.
16. Anónimo, «Recepción en la Academia», *La Iberia*, 7-04-1881, p. 2.

> sombreros, llenos de colores y plumas, se destacaban entre el montón de cabezas calvas y despobladas del sexo feo[17].

Afluencia femenina que se debió, siempre según *El Globo*, a que el nuevo académico con «extremada galantería» había repartido «tarjetas de invitación para el acto, entre las damas que asistían a uno de los bailes celebrados con ocasión de las últimas fiestas[18]».

Pero las alabanzas de buena parte de la prensa católica se tornaron ataques cuando comprobaron que, en la *Historia de los Heterodoxos*, el historiador no era la suficientemente implacable, para su gusto, con los que se desviaban de la buena senda. Los periódicos liberales como *El Imparcial* y *El Liberal* estallaron de júbilo cuando los periódicos carlistas (*El Siglo Futuro* y *El Papelito*) y los canovistas (*La Unión* y *La Fe*) se liaron a gorrazos a cuentas de la polémica originada por el tomo tercero de los *Heterodoxos*, duramente atacado por los Padres Fonseca y Fita, porque el autor de la monumental obra no había respetado suficientemente la gloriosa historia de la patria y la santidad de la religión. Los carlistas abrazaron la causa de los padres predicadores, que veían en Menéndez Pelayo a un «mestizo» (como entonces se llamaba peyorativamente a los católicos contagiados de liberalismo) que no seguía el recto camino de la Iglesia. Menéndez Pelayo, siempre dispuesto a batirse con cualquiera en la arena periodística, contestó desde las páginas de *La Unión*, y una nueva disputa vino a añadirse a las ya muchas en las que estaba metido el santanderino.

Pero además de las polémicas académicas y políticas, el nombre de Menéndez Pelayo no dejaba de aparecer en la crónica social y en la escandalosa de la época. Incluso los más empeñados hagiográfos de Menéndez Pelayo (que tiene muchas hagiografías, pero muy pocas biografías) tienen dificultades para blanquear aspectos de su vida. Veamos un conocido episodio, contado de dos diversas maneras. La primera la de Enrique Sánchez Reyes en la biografía «canónica» (por varios motivos) que se publicó al final de la edición de las *Obras Competas* que llevó a cabo el franquismo:

> Cierta aristocrática señora, no muy guardadora de su buena fama, por lo que era, con más o menos justificado motivo,

17. Anónimo, «La recepción del Sr. Menéndez Pelayo», *El Globo*, 7-04-1881, p. 1.
18. *Idem.*

> objeto de hablillas, pidió a Menéndez Pelayo un ejemplar dedicado de su primer libro de versos. Don Marcelino se creyó obligado a entregárselo personalmente y fue a visitarla en su casa. También entraba allí Rafael Calvo y el gran cómico sintió celillos del joven profesor de la Central. Sospechando tener en él un rival, decidió poner en claro el asunto y a los pocos días fue a visitarle en la Fonda de las Cuatro Naciones. A Menéndez Pelayo acompañaban en su cuarto unos amigos y al entrar Calvo hubo de esperar a que se terminara la tertulia, en la que tomó parte sin dar sospecha de sus propósitos. Llegó el momento de las despedidas y D. Marcelino manifestó que él también tenía que salir hacia el Ateneo, que entonces estaba en la calle de la Montera.
>
> –Por allí tengo que pasar yo –le dice Rafael Calvo–; venga usted en mi berlina, que espera a la puerta". Y apenas se vieron solos en el estrecho carruaje, calle del Arenal adelante, Calvo comenzó a pedir explicaciones a Menéndez Pelayo; explicaciones que éste no creyó conveniente dar pedidas en aquella forma provocativa y en tales circunstancias. Con todo lo cual agriáronse los ánimos y de las palabras pasaron a los hechos, y dentro de aquel estrecho cajón comenzaron a llover denuestos y puñetazos de una y otra parte, mientras el caballo, jadeante, corría cuesta arriba por la calle de la Montera hostigado por el cochero. El público, que se había dado cuenta de la pelamesa, corría vociferando tras la berlina, que al llegar a la Red de San Luis fue detenida por un guardia. Allí salieron del coche, maltrechos ambos, y cada uno por su portezuela, actor y catedrático [19].

Pero Ricardo de la Vega, el autor de *La verbena de la paloma*, lo cuenta de un modo muy distinto sólo unos pocos días después de los hechos [20], el 5 de junio de 1881, apenas tres meses después de la entrada de Menéndez Pelayo en la Academia.

19. Enrique Sánchez Reyes, *Biografía crítica y documental de Menéndez Pelayo*. Santander: Aldus, 1974, p. 214.

20. El asunto, además de ser contado en la fábula del *Madrid Cómico*, fue publicado, años después, con el nombre y los apellidos del León y el Mono en dos periódicos (Rafael Gil López, «En la cumbre del saber, *El Globo,* 1-09-1915, p. 2. Félix de Montemar, «Duelos y quebrantos», *La Esfera*, 20-09-1930, pp. 5-6.)

FÁBULA

EL LEÓN, LA ZORRA Y EL MONO
Un soberbio león enamorado
de una raposa hermosa
(si hermosa puede ser una raposa)
rugiendo como rugen los leones,
le declaró su amor entusiasmado;
la elevó hasta su trono
y vivía con ella en relaciones.
Pero la zorra astuta
que llevaba una vida disoluta,
se cansó del león y de su trono
y entabló relaciones con un mono.
El mono ni era grande ni era chico;
pero era un mono semejante a un mico;
con lo cual ya comprende el menos ducho
que no tendría que rogarle mucho.
Pues como iba diciendo,
el león, que en verdad era tremendo,
llegó a saber que su querida zorra
le amaba sólo por vivir de gorra:
y para colmo de tan fiero agravio,
supo también que la perjura ingrata
le daba por rival un mono sabio.
Su furia entonces el león desata:
se va a buscar al mono derechito;
se lo lleva con él, y callandito
le dice: "¿Señor mono, á ver qué es esto?..."
Y el mono le contesta con un gesto.
"¿A mí con burlas te me vienes? ¡Toma!"
y le da una zarpada
que si no se lo quitan le desloma...[21]

Probablemente poco se imaginaba Ricardo de la Vega las complicaciones que le iba a traer la dichosa fábula. Pues el marido de la desenfadada Condesa, aunque habituado sin duda a las alegrías de su cónyuge, pensó que era ya excesivo que estas aventuras pasaran a letras de molde en los periódicos. Y el bienhumorado sainetero se

21. Ricardo de la Vega, «Fábula. El león, la zorra y el mono». *Madrid cómico*, 5-06-1881, p. 3.

encontró, repentinamente, con dos solemnes caballeros de levita que venían a comunicarle que el Conde, molesto con el hecho de que se hubiera dado publicidad a sus añadidos craneales, exigía una satisfacción en forma de duelo a espada. El atribulado fabulista, aterrado, contestó a los padrinos del Conde que allí había un error, sin duda ninguna, que había escrito los versos sin otro propósito que el de cobrar cincuenta cochinos reales, sin ofensa para ningún nacido; que el asunto no se refería para nada a ningún suceso verdadero ni real, y que en la fábula no había simbolismo de ninguna especie. Todo lo cual estaba dispuesto a declararlo y firmarlo de su puño y letra[22].

Afortunadamente para de la Vega, que no tenía ni idea de manejar el florete, el duelo no se produjo. El irascible Conde se batió, eso sí, con Rafael Calvo, sin mayores consecuencias[23].

La popularidad tiene sus servidumbres. Y Marcelino Menéndez Pelayo no fue ajeno a ellas. Si fue, sin discusión posible, el erudito, investigador y filólogo más conocido del gran público en su momento, y probablemente en toda la Historia de España, fue también el más caricaturizado, aludido, satirizado, unas veces con cierta sorna y otras con auténtica inquina. Fue caso notorio la polémica sobre las escuelas laicas, allá por 1910, que motivó que Alejandro Lerroux, mencionara en un discurso en Valencia a «Menéndez Pelayo, gloria de la ciencia y vergüenza de la humanidad[24]».

Lógicamente, su manía de bibliófilo, salió a colación, algo lógico en quien, en palabras de su hermano Enrique, «amaba a Dios sobre

22. Lo cuenta Sinesio Delgado, director de *Madrid Cómico* en su *Memorias de un escritor público de tercera fila*, según indica Félix de Montemar en el artículo antes citado: Félix de Montemar, «Duelos y quebrantos», *La Esfera*, 20-09-1930, pp. 5-6.

23. Apenas hay menciones a este episodio en la correspondencia de Menéndez Pelayo. Mariano Catalina le escribe un 16 de julio de 1881 que: «Lo del desafío no ha sido nada más que un escándalo más. Sus amigos de V. de cierta casa siguen quitándole el pellejo y es preciso que V. rompa con ellos del todo. Según me han asegurado Calvo se preparó para el desafío ensayándose en casa de Heredia». El 15 de septiembre de 1886, en carta a Manuel Cañete, Menéndez Pelayo dice que «aquella cuestión produjo un escándalo, por mi parte bien involuntario; y que ese escándalo se recuerda todavía».

24. Anónimo, «Derechas e izquierdas. Mitins y Manifestación», *La Correspondencia de España*, 28-02-1910.

todas las cosas y al libro como a sí mismo»[25]. Por ello Luis Taboada, en «El Bibliófilo» (*Madrid Cómico*, 14-11-1891) saca a relucir a Menéndez Pelayo en esta pesadilla del protagonista de su relato:

> Soñó que estaba en una cueva, rodeado de incunables y de ratones que le miraban furiosos y le disputaban la posesión de aquello estimadísimos mamotretos. Había logrado apoderarse de uno e iba a guardárselo en el pecho, pero una rata, a quien él encontraba gran parecido con Menéndez Pelayo, hincaba sus afilados dientes en un sabañón del bibliófilo, obligándole a lanzar un agudo grito[26].

Incluso actividades que ahora nos parecen muy secundarias de Don Marcelino, como su actividad poética, fueron objeto de las burlas de la prensa. El 10 de febrero de 1884, Sinesio Delgado publicó en *Madrid Cómico* una poesía, *Música Celestial (Imitación de Menéndez Pelayo)*, en la que satirizaba la poesía clasicista del santanderino (lo que no deja de significar que su poesía era ya suficiente conocida como para ser parodiada):

> Choca el querido mar en mis montañas,
> muy queridas también. Cerúleos ojos
> abren las hadas al romper el día,
> ****
> ¡Quién pudiera entender estas ideas
> cuyo fárrago vierto en las cuartillas
> como las blancas de Saturno barbas!
> ¡Ni las entiendo yo! ¡Ni Dios me entiende[27]!

Pero si hay algo en lo que se cebó especialmente la prensa fue en la afición a la bebida del sabio montañés. Era sin duda «vox populi». Unamuno, en una carta de 22 de mayo de 1895, retrata así al que había sido su maestro:

> Vi a Menéndez Pelayo hecho una ruina, medio alelado, sucio, avejentado y en el camino del alcoholismo; una ruina y una

25. Enrique Menéndez Pelayo, *Memorias de uno a quien no sucedió nada*. Santander: Estudio, 1983, p. 17.

26. Luis Taboada, «El Bibliófilo», *Madrid Cómico*, 14-11-1891, p 3.

27. Sinesio Delgado, «Música Celestial. Imitación de Menéndez Pelayo», *Madrid Cómico*, 10-02-1984, p. 3.

> lástima. Ni quise creerlo hasta que no estuve con él. Es para poco tiempo, degradado como Cavia y como tantos otros[28].

Muchos años después, en 1926, en un texto que antes hemos citado, el Conde de las Navas, le recordaba de esta manera:

> Por lo que hace a la bebida creo firmemente, salvo en contadísimos casos, que cada cual sabe mejor que el prójimo sabe mejor que nadie el aceite que necesita la lámpara propia y que Menéndez y Pelayo, de igual suerte que Mariano Cavia, necesitaba, en los últimos años de su vida, echar mano de la alcuza a cada momento[29].

Bien es verdad que el Conde, compañero de francachelas del polígrafo, añade: «Así y todo, ¿quién será capaz de afirmar que vio jamás a Don Marcelino siquiera alegrito? Lubricaba, siempre a solas, la poderosísima máquina de su exquisita a inmensa producción literaria[30]».

En ambos testimonios, el de Unamuno y el del Conde de las Navas, el nombre de Menéndez Pelayo está asociado al de Mariano de Cavia. No es sorprendente, por tanto, que en el *Madrid Cómico* del 16 de abril de 1910, Enrique de Osín, al confeccionar un burlesco parlamento de figuras del Arte y la Literatura, hiciera a Cavia diputado por Cazalla y a Menéndez Pelayo representante de Montilla[31].

Las alusiones eran a veces indirectas, como por ejemplo las referentes a la cara encendida del polígrafo. En el semanario humorístico *Gedeón*, el 19 de diciembre de 1895, su redactor José de Roure, lanzaba la pregunta: «Oiga usted, amigo Espotorno, usted que debe saberlo, ¿Qué es eso que lleva en la cara Menéndez Pelayo». A lo que Espotorno respondía: «Fuego[32]». Julio Poveda, en el artículo que publicó en *Madrid Cómico*, el 30 de junio de 1900[33], con motivo de la entrada en la Academia de Jacinto Octavio Picón, comentaba:

28. Miguel de Unamuno, *Epistolario, I*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2017, p. 496.
29. Juan Gualberto López Valdemoro, Conde de las Navas, «La tertulia de Puerta Cerrada», *Los Domingos de la Época*, 20-11-1926, p. 1.
30. *Ibid.*
31. Enrique de Osín, «El encasillado oficial», *Madrid Cómico*, 16-04-1910, p. 3.
32. José de Roure, «Y armas al hombro», *Gedeón*, 19-12-1895, p. 3.
33. Julio Poveda, «Picón en la Academia», *Madrid Cómico*, 30-06-1900, p. 3.

«Menéndez Pelayo tenía los pómulos más rojos que de costumbre; realmente parecían dos ascuas[34]».

Las menciones de todo tipo se repiten en la prensa de la época. El 27 de marzo de 1895, Ezequiel García Enseñat, también en *Madrid Cómico*, en su artículo *Cocina literaria*, indica que en España había licores de primera calidad, como el «Benedictine Menéndez Pelayo[35]». En *Gedeón*, un 10 de abril de 1910, se deslizaba de repente otra alusión:

> Hay que preocuparse de los maestros, de esos faros humanos que alumbran el camino de la inteligencia […]. […] han sido mucho los maestros españoles que se han distinguido. En él han puesto sus energías desde el sabio Fray Luis de León a no menos sabio Menéndez Pelayo que en esto de *alumbrar* ha sido siempre notable[36] [en cursiva en el original].

Algunas fueron especialmente directas, como las de *Gedeón* del 31 de enero de 1900. De nuevo José de Roure, redactor habitual de los «Jueves de Gedeón», saca a colación al montañés. En plena polémica por los impuestos que debía pagar el alcohol, la diferencia entre alcohol industrial y alcohol de vino, los efectos perniciosos para la salud y la moral de la bebida, Roure dice en su artículo:

> Ayer encontré a mi sabio amigo, Marcelino Menéndez Pelayo, y me comunicó su propósito de largarse de la corte como esto continúe. "¡Aquí no se habla de nada más que del alcohol", me dijo, "y los alcoholeros no le dejan a uno ni beberse tranquilo un vaso de agua"[37].

34. Este enrojecimiento de los pómulos (presentes en el retrato de que le hizo Joaquín Sorolla) se mantuvo hasta su muerte. José Gómez Ocaña describe su aspecto en los últimos años de su vida: «Estaba envejecido, retardado de nutrición, torpe de movimientos y con los vasos de la cara veteándola de rojo y de morado, con síntomas circulatorios. Le recuerdo abrigado en su capa los ocho meses del año y últimamente apoyado en un bastón». José Gómez Ocaña, *Estudio biográfico de cinco sabios españoles (Olóriz, Menéndez Pelayo, Saavedra, Echegaray y Cajal)*. Madrid: Fortanet, 1918.
35. Ezequiel García Enseñat, «Cocina literaria», *Madrid Cómico*, 27-03-1895, p. 3.
36. Anónimo, «¡Viva el Maestro!», *Gedeón*, 10-04-1910, p. 1.
37. José de Roure, «Jueves de Gedeón», *Gedeón*, 31-01-1900, p. 1.

¿Hasta qué punto se pudo molestar Menéndez Pelayo con estas alusiones? Según varios testimonios en su trato personal era un hombre afable y bienhumorado. Dice Gómez Ocaña[38] que era «optimista, risueño, con sencillez ingénita, rebosaba siempre sana y franca alegría, y en su espíritu no tuvieron entrada el pesimismo y la desesperación». Cristóbal de Castro, en 1907, en plena campaña por la Dirección de la Academia, retrataba de esta manera al montañés, comparándole irónicamente con el hierático Alejandro Pidal e insistiendo en su sencillez:

> ¡Va por ahí, por esas calles, a pie y con una capa, como cualquier hijo de vecino! ¡Si lo para el primero a quien se le antoja pararle, y habla con todo el mundo, y entra en los cafés, y hasta, si se presenta, toma el tranvía! ¿Me quiere usted decir qué ciencia va a tener un hombre que va en tranvía, como un estudiantino de mala muerte[39]?

Quiero pensar que el anciano prematuro, que nos mira de buen humor (y colorado) desde el retrato de Joaquín Sorolla sonriera también antes muchas de estas alusiones. Al fin y al cabo, siempre le gustó estar en el centro del escenario.

38. José Gómez Ocaña, *op. cit*.

39. Cristóbal de Castro, «Diario Libre. En el advenimiento de Pidal», *El Heraldo de Madrid*, 3-12-1907, p. 2.

VOLVER A MONÓVAR, A VER ÁRBOLES VERDES

Christian Manso
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Cada estudioso del Maestro Azorín recuerda las palabras que, a modo de epígrafe, antepone Martínez Ruiz a su folleto *Charivari* de 1897: «Mi propósito era escribir una especie de *Guía y avisos del literato novel en Madrid*; pero el tiempo apremia, no tengo humor..., me marcho a mis montañas, a ver árboles verdes, cielo azul, agua cristalina… y allá va eso, tal como lo he escrito… apasionado, discordante, caótico[1]». Unas palabras, a decir verdad, que sintetizan meridianamente la situación del escritor en cierne, óntica, psicológica, creativa. Afincado desde hace poco en la Corte, se encuentra literalmente asfixiado, anquilosado, anonadado por la mundanal convulsión del ámbito capitalino. Con lo que para él es urgente huir cuanto antes de la megalópolis y volver a sus fuentes primigenias, a sus montañas levantinas, a Monóvar, recobrar las fuerzas y en la paz de la campiña encontrar el marco idóneo para la creación artística. Sin embargo, en medio de este ambiente tétrico y deletéreo de los artificios, del tejemaneje y de los rencores que conlleva la tentacular urbe, cuya nocividad denuncia con mucha vehemencia Martínez Ruiz por causarle, en particular, estados depresivos y hasta abulia, es de notar ya la presencia de un espacio que dedica, con mucha efusión, a una apertura paisajística, lumínica y salutífera. Significa, incontestablemente para él, el preludio programático a su escritura por venir. Lo forma el capítulo V de *Charivari*[2], que surge, casi al final de la obra, como el *fiat lux* del demiurgo tras un largo túnel de tinieblas angustiosas y amenazantes. Cada azorinista puede, pues, apreciar, a partir de este banco de pruebas que constituye dicho texto, lo fructífera y original que fue la empresa de Martínez Ruiz a nivel estilístico, una empresa que, desde luego, redundó en beneficio de la prosa española de principios del siglo XX, por una aportación significativa en que la precisión científica casaba armoniosamente con una pintiparada subjetividad poética. No cabe duda de que, en tales condiciones, Monóvar y sus inmediaciones contribuyeron a forjar la

1. Azorín, «Charivari», *Obras Completas*, tomo 1. Madrid: Aguilar, 1959, p. 243.
2. *Ibid.*, pp. 278-280.

concepción de un mundo donde el arte nuevo prescindía de barreras y de fronteras, animado por un insaciable afán de belleza, igualitaria y emancipadora, que se encontraba por doquier, y un entusiasmo sin par. Pruebas irrefutables de ello son las publicaciones de *La Voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Confesiones de un pequeño filósofo* (1904). A todas luces, el modernismo sintonizaba con unas aspiraciones que albergaba la inmensa mayoría, por fin evidenciadas por intelectuales para los cuales la dimensión popular era esencial en su misión de renovación sociopolítica, siendo para ellos el arte una parte de la problemática social que se les planteaba como primacía fundamental.

Pequeña ciudad que se ubica tierra adentro, rodeada por los Montes de La Solana que son los contrafuertes de la Sierra de Salinas, de Betíes y de La Zafra, Monóvar dista 37 kilómetros de la capital Alicante y del litoral levantino llamado La Marina. Acusando un fuerte contraste con la costa, su topografía tiene características propias que naturalmente repercuten en la población autóctona: paisaje y paisanaje están en auténtica consonancia. Así que, indiscutiblemente Monóvar se ha de contemplar en estas postrimerías del siglo XIX y en los albores del XX como el principio vital, activo de esta peculiar geografía levantina de que se va a valer Martínez Ruiz para construir todo un sistema estético altamente cognitivo por lo que al entorno respecta, en el que lo sensitivo y lo intelectivo actúan al unísono. No es de extrañar, por ende, de que un cuarto de siglo más tarde, en otro momento álgido de la evolución del arte en que la captación, la aprehensión, del entorno calan más hondo intentando penetrar en las capas subterráneas del subconsciente/inconsciente, remonte otra vez Azorín-Martínez Ruiz río arriba hasta las fuentes de sus afectos diseminados en los seres y en las cosas de una Monóvar especular, reverberante, reactiva. Una Monóvar polifacética, fragmentada verbalmente según una sintaxis novedosa que viene ordenada por el único dictado de la fulguración de las *imagos* o estampas surgidas del subconsciente/inconsciente del *scriptor*, fuera de toda discursividad preconcebida y racional. Solo impera entonces el deseo omnipotente

como motor, incentivo, imprescindibles en esta nueva reconfiguración del espacio, del tiempo y de la intersubjetividad[3].

Fruto de sus experiencias, de sus cavilaciones, pero también de sus campañas periodísticas y de sus compromisos de intelectual, es el libro *Superrealismo* que publica Azorín a finales de 1929, cuyo título es de por sí la indicación de una orientación nítida y categórica. A manera de prólogo aparece un texto breve, denso y apodíctico que es incuestionablemente un manifiesto en reducción del surrealismo según el criterio de su progenitor, en el que insiste en el poder de la palabra: «Conceder valientemente la libertad a las pobres palabras engarzadas, incrustadas, fosilizadas en la prolijidad de un estilo anacrónico. Que vivan las palabras su vida; hacer que cada palabra rinda al máximo de su vitalidad[4]». Luego, Azorín le va descubriendo a su lector todo un material imaginífero, dividido en secuencias, cuyo montaje se asemeja al de una cinta cinematográfica experimental de aquel entonces. Al respecto, el subtítulo de la obra, «pre-novela», es ya una indicación sobre lo que le importa sobremanera a Azorín: entregarle a su lector el producto de los afectos que han invadido su propia psique en la fase preliminar de su creación, afectos que al igual que fotografías en positivo se proyectan en la pantalla de la página en blanco. Participan activamente, por cierto, el onirismo, la fantasía, en este proceso imaginista.

Este libro de Azorín da cuenta de un viaje de regreso, y de regresión psíquica también, de Madrid a Monóvar en un tren cuyas ventanillas pueden figurar materialmente la sucesión de las imágenes de una película. Llegado a su ciudad nativa, el narrador procede a una arqueología del imaginario y del saber levantinos:

> En lo más recio del invierno madrileño tomar una mañana el tren de Alicante. La tierra de Alicante cálida, confortadora. Un pueblo de hombres ligeros y sutiles. Escasez de monumentos en la tierra de Alicante. No ha habido aquí Edad Media, la edad de las catedrales; ni Renacimiento. No podía haber Edad Media junto al Mediterráneo; el mar férvido, de las pasiones. Las pasiones de los pueblos ribereños que

3. Christian Manso, *Superrealismo (1929) aguas arriba. El paradigma de Monóvar*. S. e.: Monòver, 2006, pp. 36-37.

4. Azorín, *Superrealismo, Prenovela*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1929, p. 6.

> se reflejan en este mar azul. Ni Renacimiento. No necesidad de Renacimiento. No muerte, para nacer otra vez. Siempre continuidad del griego primitivo; siempre en contacto, al aire libre, de la madre Naturaleza. Sin necesidad de Renacimiento. El Renacimiento y su pedantería[5].

En este trozo, ferviente de defensa *pro domo sua*, que no carece de ironía mordaz ni de censura cáustica, se afirma, desde luego, un surrealismo que aboga por el hombre y su libido o sea sus pulsiones vitales sin freno, es decir, por la Naturaleza y contra determinada Cultura. Una postura, por supuesto, puesta de realce por los mismos surrealistas franceses que abominaban de Occidente y mostraban su preferencia por Oriente.

En la misma Monóvar los elementos paisajísticos urbanos más destacados desafían todas las leyes de la gravitación universal, abriendo, por lo tanto, otras dimensiones insospechadas, ¿unas brechas?, en un universo hasta ahora rigurosamente ordenado. Tan solo puede dar cuenta de semejante espectáculo una escritura automática que obedece imperativamente a los influjos de un irrefrenable, profuso, fecundo, poético subconsciente/inconsciente: «La torre del reloj, la cúpula de la iglesia; la torre que se convierte en tres torres y las cúpulas que elevan el vuelo por el azul entre las palomas y las nubes […]. La torre del reloj, solitaria, da vueltas y acaba por colarse por la ventana de un cuartito donde están amasando[6]». Desarreglo de los sentidos, ensoñación despierta, Monóvar es, ni que decir tiene, un lugar de predilección que entraña ese flujo magnético tan necesario para que el *scriptor* pueda captar lo que de puro visible es invisible, se convierta en un vidente.

Otro atractivo en esta atmósfera muy particular, es el efecto de la luz, la focalización,sobre los objetos o las partes del cuerpo humano, lo que puede sobrevalorarlos o al contrario infravalorarlos, y al fin tener una incidencia de tamaño en sus caracteres intrínsecos. El cinematógrafo es, en estas circunstancias, el aliado inmejorable del superrealismo, como se puede comprobar en esta secuencia sobre el pie de la monovera. Órgano de pronunciada erotización entre los surrealistas, el pie femenino es objeto en Azorín de un tratamiento

5. *Ibid.*, pp. 157-158.
6. *Ibid.*, p. 203.

de hipersensible peliculero que domina perfectamente la técnica del fundido encadenado para llegar paulatinamente a un primer plano deslumbrante de luz blanca. Este clímax orgiástico de blanco que atañe al pie femenino, su vaina lisa y rugosa, la superficie dura del suelo, y que culmina en el andar «ligero y callado», lleva implícita toda una lectura sobre el placer y la sensualidad, un placer –¿prohibido? – que, según se puede interpretar, se experimenta en un lugar cerrado, a solas, lejos de cualquier mirada masculina: «El pie en alpargate blanco; la suela de cáñamo sobre el yeso blanco de los pisos. En *les cambres*, las cámaras; las anchas y silenciosas cámaras. Blanca la tela de este calzado; blanco el piso de las cámaras. En la blancura, los pasos ligeros y callados[7]». La fetichización cegadora del pie no puede ser más sugestiva en tal espacio.

Monóvar, indudablemente, es el núcleo bio-cultural de Azorín-Martínez Ruiz. De ella saca toda la substancia primordial, la energía, las primicias con las que elaborar una estética, que más que todo es una estesia, pero que no se limita tan solo a una estricta concepción artística como se advirtió antes. El arte es de considerar como una palanca eficiente en el proyecto global de renovación social que Azorín-Martínez Ruiz idea, traza con pertinacia. Y cada vez que innova, siente la ineludible necesidad de volver a Monóvar (física o imaginariamente). Por lo que a su período surrealista respecta, que marca un viraje radical tanto en su escritura como en su compromiso sociopolítico, bien se sabe que empieza realmente en junio de 1925 con campañas de prensa a favor del teatro surrealista; luego, y sin parar en su afán de renovación del teatro español, se lanza a partir de mayo de 1926 a la aventura de una especie de escritura óntico-fantástica en unos cuentos breves con los cuales procura penetrar en las problemáticas fundamentales relativas al tiempo, al espacio, y al más allá. Hay que esperar su artículo «El superrealismo es un hecho evidente», publicado en *ABC* el 7 de abril de 1927, para entrar de lleno en la que va a ser su trayectoria de surrealista, que será sembrada de textos esencialmente publicados en el *ABC* de Madrid y en *La Prensa* de Buenos Aires hasta finales de 1929. Dichos textos son, palmariamente, pequeñas piezas preparatorias, muestras anticipatorias, destinadas a la elaboración paciente de su *opera magna*; jalonan casi

7. *Ibid.*, p. 88.

dos años y medio su carrera periodística (1927-1929). Son significativos al respecto «La España invisible» (*La Prensa*, 7-04-1929) y «Los ángeles. Poesía» (*ABC*, 6-06-1929) [8].

Dos años y medio para la gestación de esta obra culminante de *Superrealismo*, seguida –no hay que olvidarlo– de *Pueblo (Novela de los que trabajan y sufren)* en 1930. El punto de partida de *Superrealismo* se puede determinar exactamente con la publicación de un texto corto que descubrí durante el verano de 1973 que pasé en Monóvar investigando en la Casa-Museo Azorín y en los diferentes archivos públicos y privados de esta ciudad [9]. Curiosamente, y como para corroborar lo antes dicho, este texto aparece como una señal inconfundible de la orientación nueva en la escritura de Azorín que lo publica poco antes de su vuelta a Monóvar, es decir que existe visceralmente en él esta necesidad vital, óntica, del retorno a sus montañas para emprender una bifurcación capital en su modo de aprehender los seres y las cosas.

El artículo titulado «Planos blancos en el azul» lo publicó Azorín el 12 de junio de 1927 en el semanario monovarense *Renovación*. Este periódico formaba parte del archivo personal de Don Pascual Carrasco que vivía Plaza del General Verdú en Monóvar. Este señor mayor puso generosamente a mi disposición la colección completa de *Renovación* cuyo primer número apareció el 14 de junio de 1925. Su publicación se extendió hasta la última semana del mes de noviembre de 1927; ascendió a un total de 127 números. Según los biógrafos de Azorín, Dionisio Gamallo Fierros (1956), José García Mercadal (1967), Santiago Riopérez y Milá (1979), el escritor viajó a Monóvar en junio de 1927 (sin más precisión) para explicar a sus compatriotas los nuevos cánones experimentales en materia de dramaturgia que había puesto en práctica hacía poco, el 17 de marzo, con más exactitud, con el estreno en el escenario madrileño de su sainete sentimental *Brandy, mucho Brandy*.

No es ocioso puntualizar al respecto que Azorín había publicado en *ABC* ese mismo día, poco tiempo antes de la representación de

8. Christian Manso, «Unas calas más sobre la génesis de Superrealismo de Azorín», *Rilce*, 21. 1 (2005), p. 81-98.

9. Christian Manso, «Monóvar, Azorín et la Casa-Museo», *Les Langues Néo-Latines*, 219 (1976), pp. 91-131; Christian Manso, «Azorín, artículos monoveros olvidados (1906-1927)», *Anales Azorinianos*, 2 (1985), pp. 65-78.

esta obra, su «Autocrítica». Indicaba resueltamente su nueva opción de dramaturgo:

> El teatro moderno es antirrealista […]. Teatro de conocimiento; teatro racionalista… La esencia, el contenido, las orientaciones, son las mismas. Lo fundamental en ese teatro es el apartamiento de la realidad. El teatro de ahora es superrealista; desdeña la copia minuciosa, auténtica, prolija, de la realidad. Se desenvuelve en un ambiente de fantasía, de ensueño, de irrealidad[10].

Atribuía este desenfoque, este desencuentro, a la guerra del 14 que con sus estragos había sido la causa de que «el espíritu, en odio a esa misma realidad, se distancie del ambiente cotidiano, en su aspecto auténtico, y busque un poco de consuelo, de regocijo, de compensación, en el reflejo deformado de la vida[11]».

¿Cuándo se realiza, pues, esta vuelta a Monóvar que abre material, humana, estética y sociopolíticamente la perspectiva de una era de escritura radicalmente insólita, incongruente, ingeniosa y emocionante? Es de suponer que la prensa alicantina se hizo eco de la venida de Azorín a Monóvar, de lo que desgraciadamente no hicieron caso los biógrafos. Afortunadamente en la misma Monóvar existía en la época otro semanario, *La Cháchara*, fundado el 14 de noviembre de 1926, cuya publicación duró hasta el advenimiento de la Segunda República. En su número del 13 de julio de 1927, dedicado casi enteramente al «Homenaje a Azorín en Monóvar», el lector se entera de las fechas exactas del viaje en tren de Azorín: «en el rápido de la tarde procedente de Madrid», llegó a la estación de Monóvar, La Encina, el miércoles 29 (de junio), y regresó a Madrid «en el rápido de las doce horas» del día 1 (de julio).

En la misma noche de su llegada Azorín dió una conferencia «acerca del teatro actual», antes de la representación por la compañía Herrero-Porredón de la comedia en tres actos, *En Paz,* de Honorio Maura (Gamazo), que había sido estrenada poco antes en el teatro Larra de Madrid, el 3 de marzo pasado. Debió de celebrarse en el

10. Azorín, «Autocrítica», *Obras Completas*, tomo 4. Madrid: Aguilar, 1961, p. 925.

11. *Ibid.*, p. 926.

Teatro Principal, de imponente arquitectura, un edificio de prestigio en Monóvar, que era obra de los liberales del siglo XIX.

En esta conferencia, según comenta el periodista anónimo, destacó Azorín el hastío que sentían los públicos europeos por el teatro realista, y la afición del público parisiense por los teatros de vanguardia. Tras un caluroso elogio del teatro de Benavente que consideró agotado tras veinte años de éxitos, no dudó de que «prevalecerán las modernas e idealistas corrientes del "superrealismo", por cuya tendencia lucha Azorín denodadamente». Por lo que a España respecta, «confiesa con hondo sentimiento la vulgaridad lamentable del teatro actual y reconoce que en Madrid no ha visto este año ningún éxito boyante, real, fervoroso y sólido». Se puede imaginar que su opinión valió también para la obra que se iba a a representar inmediatamente después de su conferencia.

El jueves 30 de junio, enterado Azorín de la estancia en Polop de Gabriel Miró, le convidó al banquete que se celebraba a las dos de la tarde. Tras el «colosal banquete en el Casino», ofrecido por el médico Antonio Alfonso que tuvo para Azorín palabras «llenas de intensa emoción», Azorín recordó:

> los tiempos ya lejanos cuando él con un caballero de barba negra departía sus plácidos paseos y profundas emociones en una pintoresca finca de las afueras de Monóvar, rodeada de viñedos y parrales, con un pino de rotunda copa, irguiéndose frente a una anchurosa explanada de la casa de campo. Aquel caballero era don Antonio Alfonso…

Con maravillosa maestría, subraya el periodista, Azorín nos regaló el encanto de su prosa, enalteciendo la memoria de su pueblo querido… Miró testimonió su profunda admiración a Azorín, y en frases de un lirismo arrebatador y de una elegancia irreprochable, como cumple a tan brioso y delicado estilista, cantó las excelencias de nuestra región y de sus paisajes únicos, ponderando la limpidez de nuestro cielo y expresando la satisfacción indecible por haber venido más que a un acto de etiqueta a una comida de familia». Del contenido del discurso de Azorín, aunque transcrito, sintetizado y quizás embellecido por el periodista, resalta el apego íntimo que siente por su pequeña ciudad y sus inmediaciones a la par que destaca el supremo valor de todos los elementos del entorno monovero que forman el fermento de sus creaciones. En esa noche del 30 de junio

el público asistió al estreno de *Brandy, mucho Brandy* por la compañía Herrero-Porredón que le encantó, con lo que este acontecimiento monovero no puede pasar inadvertido, todo lo contrario, es de suma importancia por lo que significa en la trayectoria creativa de Azorín. La coincidencia entre la publicación del artículo y la vuelta de Azorín a Monóvar no puede ser anodina, insustancial, cuanto más que lo que resalta durante esta breve estancia son los lazos profundos, emotivos, con el pueblo de Monóvar que, otra vez, aparece como un auténtico crisol, sumamente sensitivo.

En este texto de 1927, con el que empieza a diseñar su proyecto literario, Azorín vuelve exactamente al lugar de 1897, de *Charivari*, pero de inmediato indica lo que le impresiona visualmente: dos colores –el blanco y el azul– que contrastan con mucha intensidad lumínica en un amplio espacio que se reparten a partes iguales, bajo un sol cenital. Una visión de conjunto, pues, con la salvedad de que la aprehensión del territorio ocupado por el blanco la efectúa a partir de planos, o sea a partir de una concepción geométrica del espacio. Azorín disocia a la par que reconfigura dicho espacio preciso de lejana cumbre montañosa cubierta por un cúmulo de polígonos que destacan por la blancura resplandeciente de sus fachadas. Al contemplar este paisaje de las inmediaciones de Monóvar, el pintor/escritor Azorín adopta las nuevas modalidades estéticas de la captación del ámbito: no va a intentar copiar, imitar, la realidad topográfica, humana, sino que, en nombre de la autonomía del arte y de su propia libertad de artista, decide descomponerla y reconstruirla, basándose aquí en la figura geométrica del cubo, o sea que practica animadamente la técnica pictórica del cubismo.

Esta simplificación del espacio se observa también en el camino que lo recorre de abajo hacia arriba, y parte a su vez las tierras en dos, es decir que a la horizontalidad se añade la verticalidad, rectas básicas de los diminutos cuadriláteros, lineamentos que vigorizan el cuadro y le dan toda su coherencia y pertinencia. Al lado de este trazo deslumbrante distribuye el pintor sus pinceladas cromáticas en las que las tonalidades intensas, primarias, –blanco, azul, verde–, contrastan con las matizadas, las binarias, –pardo, rojizo, ocre, amarillento, cobrizo–, que proceden de los importantes yacimientos de arcillas locales. Con respecto de la tierra, el cielo se diferencia del todo por su curvatura,

o sea su figura medioesférica o semicircular, lo que se ha de notar en esta reconstrucción geométrica realizada por el demiurgo.

Esta pintura tan característica de una época de vanguardia es la obra de un «viajero» que, como el texto deja constancia, acude a este paraje preciso, precioso y preciado. Para Azorín se entiende, a las claras, que ha reemprendido el viaje a sus montañas, consubstancial a este parto artístico. Ritualización anímica, mágica, imprescindible en un Azorín que, como Proust, parte a la búsqueda de sus afectos concentrados en una magdalena que, en Monóvar, se llaman «panes de orejas» y «roscas de picos[12]». Y como componente esencial de este peregrinaje, el silencio que es el elemento esencial para compenetrarse del genio del lugar.

A la visualización se unen el oído, el tacto, el olfato, se activa una sensorialidad que es el reflejo de la disposición de ánimo del artista conforme penetra en este ámbito, asciende hasta su cumbre como para purificarse. En esta atmósfera, casi todo parece en suspensión –«ligero soplo», «hilillos sutiles»–, a excepción del monte, a lo lejos, que se esfuerza por substraerse a esta momentánea paralización del ambiente: ¿por su capacidad titánica de resistir, de imponer su propia voluntad? ¿Precipitaría subitáneamente Azorín a su lector en aquella lucha mitológica entre los gigantes y el cielo?

Ya en la cumbre de la montaña, tras un verbo vector de acción, en medio del pueblo la uniformidad cromática de las paredes de las casas que acompaña a ambos lados la marcha de Azorín, se transforma gradualmente en una especie de corredor invariablemente blanco que por la sensación de infinitud que lleva implícita parece que anula el movimiento, la progresión de la marcha, el paso del tiempo, lo petrifica todo, dando por sobrante e innecesaria cualquier presencia de verbo. Con la excepción, sin embargo, de algunas que otras hendiduras que permiten, desde luego, la reaparición del verbo y por ende de la acción.

Lo que es de notar en este momento de la culminación es el impacto de los elementos, –la luz, el aire, el silencio–, en el mismo cuerpo del narrador. Las sensaciones inducidas por estas últimas llegan, en este lugar particular, a tal extremo, a tal intensidad, que el mismo cuerpo del escritor se puede concebir como parte integrante

12. Azorín, *Superrealismo*, *op. cit.*, p. 92.

de éstos, hasta puede disolverse en ellos. Ha alcanzado Azorín la cima cinestésica preconizada por Breton para acceder a los «Secretos del arte mágico surrealista», es decir a un estado de pasividad o de receptividad que propicia el surgimiento de la escritura automática [13].

Pero tal estado psíquico es efímero: de esta especie de deliquio, lo sacan bruscamente a Azorín unas campanadas que suenan como la manifestación de una realidad cercana, tangible; no obstante, en este caso preciso, la vibración producida por las campanas es tanto más extensa y prolongada cuanto más tersa es la atmósfera celeste, con lo que mediante este sonido azul alargado hasta el infinito del éter Azorín se lanza ya a una fulguración dictada de su subconsciente/inconsciente. ¿Sería algún fragmento de un sueño hipnótico?

Tras la experiencia de la subida al monte de la depuración, no faltan las interrogaciones de Azorín acerca de este nuevo universo del surrealismo y de sus potencialidades cognitivas, empezando con la problemática intelectiva, obsesiva en él, del tiempo y del espacio, que completa la sensitiva, relativa a la integridad de su propio cuerpo. ¿Estará el surrealismo capacitado para explorar semejantes problemáticas y darles una respuesta? Tales son las reflexiones que se le ocurren a Azorín tras esta primera experiencia personal, recién llegado de Madrid. La respuesta que da en conclusión deja entender posibilidades ya que los términos «somnolencias», «laxitud», «marasmo» tienen calificativos positivos que se han de considerar, desde luego, bajo una focalización surrealista.

Como se puede comprobar, es decisiva la publicación de este texto de 1927 para la fase surrealista de Azorín. Su brevedad no excluye, ni mucho menos, su densidad tanto estética como filosófica. Se puede concebir, por consiguiente, como la matriz orgánica que contiene potencialmente la mayoría de los ingredientes con los cuales el demiurgo va a edificar, desarrollándolos, su monumento al surrealismo, que no vacila en denominar *Superrealismo*. Es la prueba manifiesta de su credo en este movimiento y al mismo tiempo es una concepción heterodoxa que tiene toda su razón de ser en una España de finales de los años 20 en plena ebullición vanguardista.

13. André Breton, *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1963, pp. 42-43.

Punto de partida primicial, descansa fundamentalmente este texto en un substrato localista que está profundamente anclado desde los orígenes en el proceso creativo de Martínez Ruiz-Azorín. Constante óntica, principio vitalista, que reivindican una identidad territorial, autóctona, son precisamente los elementos que, paradójicamente elige Azorín para alcanzar la dimensión de lo universal. La misión que le asigna, en tales condiciones, a su escritura no puede ser más concluyente.

Anexo

Planos blancos en el azul

Un conglomerado de diminutos cuadriláteros, allá arriba, blancos, unos, los más, de viva blancura; pardos, otros; algunos rojizos; un camino de cegadora nitidez, polvoriento, que asciende desde lo hondo hasta el conjunto de los apretados cuadriláteros; explendente azul en la bóveda limpia del cielo; verdura intensa a un lado y a otro del blanquísimo camino; entre lo verde, acá y allá, calveros de color ocre, amarillento, cobrizo… Y una sensación profunda de silencio, bajo el ardiente sol, para el viajero que llega. De cuando en cuando, ligero soplo trae un vago olor de leña quemada; se ven sobre el poblado unos hilillos sutiles que se van disolviendo suavemente en el azul. En la lejanía, cerrando el horizonte, un macizo e ingente monte que despliega hasta lo hondo del valle sus amplias laderas.

Ya estamos en lo alto; a una parte y a otra, paredes blancas; a veces, por un portillo, columbramos la fronda de unos árboles; la luz y el aire sutil nos embriagan; nos sentimos obsesionados por el silencio. Y de pronto nos sobrecogen unas campanadas sonoras, vibrantes, que repercuten en todo el inmenso ámbito límpido, de azul profundo.

¿Tenemos conciencia del tiempo y del espacio? ¿Podemos fijar nuestras sensaciones en este silencio, en esta cegadora luz, en este caos de planos blancos, sobre lo verde, bajo el brillante añil? Todo nuestro organismo está anegado –después de tanto tiempo de rudo tráfago en la gran urbe– todo nuestro organismo está anegado por una somnolencia, una laxitud, un marasmo dulces, inefables…

Madrid, Mayo, 1927.

Azorín

Renovación, 12 de junio de 1927.

Algunas notas sobre *El cuento semanal* (1907-1912) y la categoría de literatura popular

José María Ferri Coll
Universidad de Alicante

En las siguientes páginas doy unas brevísimas notas sobre la categoría de literatura popular [1] aplicada a *El Cuento Semanal* [2], revista que se publicó entre 1907 y 1912 (clausura debida muy probablemente a razones económicas al verse las ventas reducidas a la mitad por la competencia de *Los Contemporáneos*), en cuyas páginas sus lectores

1. Respecto de la literatura popular del XIX y principios del XX, son imprescindibles los trabajos de Jean-François Botrel, «Nationalisme et consolation dans la littérature populaire des années 1898». *Nationalisme et littérature en Espagne et en Amérique Latine*, Université de Lille III, 1982, pp. 63-98; «La littérature du peuple dans l'Espagne contemporaine», *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX-XX*. [Eds.] J.-L. Guereña & A. Tiana Ferrer. Madrid: Casa de Velázquez-UNED, 1989, pp. 277-299; *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez-Pirámide, 1993; «La literatura popular: tradición, dependencia e innovación», *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez-Pirámide, 1996, pp. 239-271; «The popular canon», *Modern language Review*, 97/4 (2002), pp. XXIX-XXXIX. También interesa tener en cuenta el libro de Amelina Correa, *El libro popular*. Madrid: CSIC, 2001; Fernando Martínez de la Hidalga *et alii*, *La novela popular en España*. Madrid: Ediciones Robel, 2000.

2. Sobre *El Cuento Semanal* pueden verse los siguientes trabajos: Federico Carlos Sainz de Robles, *La novela corta española: Promoción de* El Cuento Semanal *(1901-1920)*. Madrid: Aguilar, 1959; *Raros y olvidados (la promoción de* El Cuento Semanal*)*. Madrid: Prensa Española, 1971; *La promoción de* El Cuento Semanal *1907-1925 (Un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975; José Carlos Mainer, «*El Cuento Semanal* (1907-1912). Texto y contexto», *Formas breves del relato*. [Coords.] Aurora Egido y Yves Fonquerne. Zaragoza: Universidad, 1986, pp. 207-220. Brigitte Magnien, *Ideología y texto en* El Cuento Semanal *(1907-1912)*, Madrid: Ediciones de La Torre, 1986; Carlos Serrano, «*El Cuento Semanal*: literatura de gran difusión e historia cultural», *Ínsula*, 497 (1988), pp. 8-9; Lourdes Íñiguez, *El Cuento Semanal (1907-1912)*, Granada: Grupo Editorial Universitaria, 2005; Cecilio Alonso, «El *Cuento Semanal* en la continuidad literaria y periodística de su tiempo», *Monteagudo*, 12 (2007), pp. 27-56; Belén Pereda, *Periodismo y discurso en El Cuento Semanal*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2009; «*El Cuento Semanal*: alternativa y alteridad de una revista», *Hipertexto*, 15 (2012), pp. 32-50.

podían encontrar una novela corta ilustrada[3] profusamente, incluso con el retrato y la firma de su autor[4], hecho muy significativo si se tiene en cuenta que no era habitual que los lectores conocieran la imagen de los autores, sobre todo si estos últimos eran noveles. Así la imaginó Eduardo Zamacois, como relata en sus memorias:

> Una noche en que las zozobras que trae consigo la penuria no me dejaban dormir, me asaltó la idea de fundar una revista que había de titularse *El Cuento Semanal*. No hubo en mi concepción el menor titubeo. Desde el primer instante se dibujó en mi imaginación, clara, precisa. Con los ojos del alma la veía según nació después. Cada número de veinticuatro páginas de papel *couché*, lo que ocuparía una novela

3. Viene al caso la conclusión de Tana García: «Por la proximidad al gran público y el intento de transmisión de realidades cercanas al mismo, en estas revistas literarias de novela corta, las imágenes poseen con-notaciones visuales evidentes, sin posibilidad de segundas interpretaciones, que no precisan un análisis minucioso, sino que derivan de las convenciones sociales al uso. Esas imágenes tienen una incidencia semántica que genera grandes bloques, ejes significativos o campos semánticos visuales, que transmiten al lector determinadas sensaciones. Hemos de partir de la base de que las ilustraciones de *El Cuento Semanal* supusieron una influencia definitiva sobre el valor semántico que transmiten las ilustraciones de las demás colecciones, y, aunque en algunos casos, se produzca una merma en la calidad de las imágenes, mantendrán unos parámetros semánticos similares» («Un año de ilustración en *El Cuento Semanal* [1907) y su posterior influencia», *Monteagudo*, 12 [2007], pp. 67-90, p. 89).

4. La nómina de colaboradores fue amplísima (más de cien escritores): Pedro Mata Domínguez, E. Gómez Carrillo, E. Zamacois, R. Gómez de la Serna, R. Pérez de Ayala, A. de Hoyos y Vinent, L. Ruiz Contreras, José Francés, C. de Burgos, Cristóbal de Castro, José María Carretero, Álvaro Retana, Alfonso Vidal y Planas, Fernando Mora, Guillermo Díaz-Caneja, Vicente Díaz de Tejada, Gabriel Miró, Alberto Insúa, etc. Sainz de Robles estimó que participaron en la revista dos tercios aproximadamente de los colaboradores de otras publicaciones periódicas anteriores, la mayoría de los cuales continuó publicando en proyectos editoriales posteriores (*La promoción…*, *op. cit.*, p. 80). Quienes ya gozaban de cierta nombradía se sumaron al proyecto por la compensación económica que la revista daba a sus colaboradores y también con el deseo de poder llegar a un público más amplio al aparecer sus relatos en un medio popular. También ayudó a la difusión amplia de la revista el hecho de que en ella participaran escritores de muy diferente pelaje consiguiendo así zafarse de la etiqueta de escuela que la hubiera hecho reducir sus expectativas de mercado. En efecto, los suscriptores pudieron leer relatos de narradores tan diferentes estéticamente como Galdós, Rueda, Pardo Bazán, Valle-Inclán, Unamuno, Benavente, los Quintero, Concha Espina, Carmen de Burgos, etc.

> corta, inédita, ilustrada en colores y con la caricatura del autor en la portada. Nada más. Colaborarían en ellas los escritores y dibujantes más reputados y aparecería los viernes –precisamente los viernes– al precio de treinta centésimos el ejemplar[5].

A diferencia de algunas cabeceras precedentes en que se descuidó el aspecto material de la publicación, en el caso que nos ocupa, sin llegar a convertir el producto en objeto prohibitivo o lujoso del estilo de la bellísima colección barcelonesa *Arte y Letras*, el resultado tipográfico fue aceptable y el éxito de ventas muy destacado[6]. Esta buena acogida explica el nacimiento de otras cabeceras de finalidad parecida como *La Novela de Bolsillo*, *El Cuento Azul*, *El Cuento Galante*, etc. Esta literatura, destinada a un amplio espectro de lectores[7], presenta

5. Eduardo Zamacois, *Un hombre que se va*, Argentina: Santiago Rueda, 1969, p. 238. Recuérdese la disputa judicial entre Zamacois y la viuda de su socio fundador, Antonio Galiardo, sobre la propiedad de la revista. Rita Segret defendió siempre que la idea original fue de su esposo.

6. Del estudio realizado por Tana García se desprende que «*El Cuento Semanal*, *Los Contemporáneos* y *El Libro Popular* […], por lo cuidado de su presentación y la categoría de sus dibujantes, estarían en un grupo afín a los temas e iconografía decimonónica y recogerían sus diversas tendencias. En ellas podemos encontrar ilustraciones insertas en la estética realista, en la estética simbolista o en la estética propia del *Art Nouveau*» («Un año de ilustración en *El Cuento Semanal* [1907] y su posterior influencia», *op. cit.*, p. 86).

7. Conviene hacer distinción, en este sentido, entre literatura popular y literatura de masas. Resume muy bien la cuestión Belén Pereda: Con ejemplos como *El Cuento Semanal* no parece pertinente seguir identificando literatura de masas y literatura popular. Ambos conceptos no tienen por qué ser sinónimos ni identificativos. Una literatura popular puede o no en cerrar una oposición al *establishment* y será de masas si la cuantía de su público receptor justifica el adjetivo. Igualmente, una literatura de masas, concebida en los mismos términos cuantitativos, y a día de hoy la tecnología pone a nuestro alcance medios para que los mensajes emitidos a través de ellos lleguen a un gran número de personas muy diferentes, podrá o no tener un origen popular, y podrá o no representar algún tipo de amenaza a los valores tradicionales o con fuerte raigambre social en una determinada comunidad. Ni el medio ni el origen garantizan una identidad específica y bien definida, porque no es algo que afecte a su esencia. Las etiquetas ya no están justificadas. Una publicación como *El Cuento Semanal* permaneció infravalorada durante décadas, a pesar del enorme potencial que, desde un punto de vista cultural y político, contenían sus páginas, precisamente por el concepto estándar que se tenía de este tipo de literatura, que no supo ver el valor sociológico que encerraban sus páginas, una vez desaparecida

evidentes signos distintivos propios de la literatura popular, que voy a enumerar a continuación:

1. Existe, entre los promotores de la revista, la idea de divulgación de la literatura, que se entiende aquí como fenómeno destinado a un público mayoritario y no a elites intelectuales, académicas o de otra índole. También es de notar que la revista se relacionó muchas veces con un público femenino, sin ser propiamente una publicación de contenido específico para mujeres, según los cánones sexistas de la época. Al mismo tiempo, los personajes de los relatos constituyeron una verdadera galería social del momento [8]. Léase si no el saludo de Rita Segret, quien, tras el suicidio de su esposo, Antonio Galiardo, se dirigió así a los lectores de la revista:

> Saludo respetuosamente a los lectores de *El Cuento Semanal*, cuyo favor espero, y a los insignes escritores, gloria de la literatura española, que han honrado estas páginas y cuya nueva colaboración solicito. En aquellos y en estos apoyos mi firme resolución de proseguir esta noble tarea de vulgarización y propaganda literaria que con tan alto espíritu artístico concibió mi inolvidable esposo y con tan consolador cariño ha acogido, hasta hoy, el público (núm. 105 de 1 de enero de 1909).

2. El precio de cada entrega hace que esta sea accesible a un amplio espectro de la población. Los treinta céntimos, que se mantuvieron invariables durante los cinco años de vida de la publicación, que costaba cada número (excepto los almanaques, que se vendían a cincuenta céntimos), frente a las tres pesetas y media que valían las novelas en

la coyuntura que históricamente hizo posible su existencia («*El Cuento Semanal*: alternativa y alteridad de una revista», *op. cit,* p. 46).

8. Belén Pereda lo ha resumido así: «Y respecto a la función del arte, el semanario siempre que fue posible apostó por un arte comprometido y didáctico que retratase fielmente los distintos estamentos sociales, ahondara en su problemática, denunciara sus creencias y se hiciera eco de sus reivindicaciones. Reyes y políticos, obreros urbanos y jornaleros, escritores y bohemios, anarquistas y terroristas, jugadores y toreros, actrices, modistillas, prostitutas, proxenetas, estudiantes y profesores constituyen un completo mosaico humano, y representan una variedad de discursos que se erigen en un fiel exponente de la mentalidad de la España de entonces» («*El Cuento Semanal*: alternativa y alteridad de una revista», *op. cit*, pp. 38-39).

el Madrid de entonces, convierten a la revista en objeto asequible[9]. Asimismo, es destacable la idea de los promotores de que las novelas aparecieran bajo el formato de una revista literaria, no como simple retahíla de títulos que podían comprarse semana a semana. Esta idea es relevante, a mi entender, porque la cabecera periodística sirvió de cordón umbilical capaz de unir todas las entregas y convertir a los lectores, que de suyo lo eran de las novelas, también en seguidores de una revista, que ahora se ponía a disposición de un lectorado amplio que rebasaba el selecto número de aficionados a otras revistas literarias. Los modelos que pudieron servir de inspiración a Zamacois y a Galiardo pudieron ser las revistas francesas *Lisez-moi*, *Les Romans de l'Ilustration*, etc.; o *La Vida Galante* (1898-1905), que dirigió el propio Zamacois hasta 1902[10].

3. La venta en quioscos[11], no solo de la capital, sino de provincias, y de algunas grandes ciudades europeas y americanas persigue el mismo fin divulgativo al que me referí antes. También la forma de venderse, como la de los periódicos de la época, a viva voz, seguramente en las calles. Para acercarse a los más desfavorecidos, se incluyeron en las páginas de *El Cuento Semanal* vales con números para sorteos de doscientas pesetas, advirtiendo a pie de anuncio:

> He aquí cómo un obrero o un artesano que, descansado de su labor, guste cultivar su ilustración y buen gusto leyendo en *El Cuento Semanal* obras de nuestros mejores escritores, ilustrados por los más prestigiosos dibujantes, favorecido por la suerte, puede resultar propietario de una cartilla del Monte de Piedad, que, a la terminación de 1909, constará de cien

9. Julio Casares, contemporáneo de la revista, manifestó algunos años después de su cierre que, «atenta solo a la literatura de 3,50 para arriba, suele la crítica ignorar la aparición de ciertas publicaciones periódicas que, por su enorme difusión, son las que más influyen en la cultura artística, intelectual y moral de las clases más numerosas de la sociedad» (*Crítica efímera*. Madrid: Saturnino Calleja, 1918, II, p. 255). Es decir, que las novelas de *El Cuento Semanal*, a pesar de ser obra muchas de ellas de autores consagrados, permanecían, bajo la sospecha de su popularidad, marginadas a base de prejuicios como el de su pretendida escasa calidad o el de ser literatura para mujeres o para los menos instruidos.

10. Todos los datos están en Pilar Celma, *Literatura y periodismo en las revistas del fin de siglo: estudio e índices (1888-1907)*. Madrid: Júcar, 1991.

11. La revista contó también con quiosco propio en Madrid en Alcalá, 31.

> pesetas que impondremos a la presentación del agraciado en nuestra Administración… (31 de marzo de 1909).

4. La presentación de concursos literarios que involucraban a los lectores, que podían convertirse a su vez en autores, era un acicate añadido. También una manera de desmitificar la labor creadora, y de acercarla al aficionado a la lectura. Los colaboradores de la revista, en otro orden de cosas, no formaron tampoco un grupo homogéneo ni por edades ni por calidad literaria ni por militancia en una escuela poética. Escritores que luego gozaron de prestigio literario y crítico iniciaron su andadura en esas páginas. Fue el caso de Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala, Concha Espina, etc. [12]

5. La extensión de los relatos, que podían ser leídos en unas dos horas aproximadamente, con el soporte gráfico, que hacía más amena la lectura, fue asimismo un reclamo para el público. A este hay que sumar el hecho de que la revista llegara a los quioscos los viernes, circunstancia que tenía una finalidad muy clara: poner en manos del lector no ocioso un relato que podía leer el domingo, día que, a partir de 1904, bajo el gobierno de Azcárraga, es ya oficialmente de descanso. Este dato hay que interpretarlo en el sentido de que el lector mayoritario de la revista no pertenecía a los grupos sociales privilegiados o a una selecta aristocracia que podía disfrutar de la lectura cualquier día de la semana.

6. El carácter coleccionable de las novelas, que podían ser agavilladas bajo el corsé de unas tapas de lujo mediano que el editor de la revista proporcionaba gratuitamente [13], emulaba la bibliofilia de lectores más cultos y con mayor poder adquisitivo, que atesoraban en sus bibliotecas novelas y obras de otro plumaje. De la misma manera que los textos populares de carácter lírico pueden ser retenidos en la memoria de quienes los escuchaban y cantaban, los volúmenes que contenían los relatos publicados cada año en *El Cuento Semanal*, transformaban un manojo de páginas efímeras en un tomo de estantería. La distinción que otorgaba a su poseedor el libro en una casa de

12. Por esa razón precisamente quienes han estudiado esta publicación han tenido muchos problemas para clasificar y ordenar por estilos, escuelas, etc. a los colaboradores.

13. Se solía anunciar junto con el resto de publicidad del número. El regalo de las tapas estaba condicionado a la suscripción anual.

clase media de la época fue muy bien explicada por el Prof. Botrel en su impagable *Creación y público en la Literatura Española*.

7. A los relatos, se sumaba en cada número un consultorio grafológico de gran popularidad, junto a la publicidad de numerosos bienes de consumo, así como de servicios que revelan la heterogeneidad de los lectores de *El Cuento Semanal*. Los suscriptores de la revista podían disfrutar de vales que les permitían conocer gratuitamente la interpretación caligráfica del doctor Grachtner, que seguramente no fue otra persona que Rita Segret. Se publicaron también estudios sobre la letra de personajes famosos pertenecientes a ámbitos tan diversos como fueron Ramón y Cajal y el torero conocido como *El Bombita*, otra prueba de la voluntad de la dirección de la revista por llegar a un público amplio y variado [14], amante de las pseudociencias como el ocultismo, la parapsicología o la grafología, que, en España, probablemente tomó vuelos a partir de 1905, cuando se publicó el estudio grafológico de la firma de Alfonso XIII.

8. En la mayoría de los relatos se recurre al ardid propio de quienes cuentan historias de forma oral en virtud del cual el escritor afirma que la historia que va a narrar ocurrió realmente, y que él mismo la ha oído en alguna parte. Se relaciona aquí de forma efectiva la transmisión oral y escrita de una misma anécdota. A veces es la forma epistolar la que justifica el origen de la historia narrada, fingiendo su creador que ha recibido unas cartas en que se le hacía sabedor del relato. Se deduce de este hecho que el lectorado de la revista prefería las historias de corte realista y ambientadas en su medio, que las fantásticas, inverosímiles o localizadas en lugares exóticos. Así se anunció a página completa la próxima publicación de una novelita de Carrere: «Todos sus personajes son populares: los fondos en que los coloca, rigurosamente copiados: los hechos inclusive acaecidos fielmente».

Conviene ahora detenerse un instante en cómo son descritos y diferenciados pueblo y clase media en la revista. En los primeros años de siglo XX se podría decir de forma muy general y ahorrando pormenores, que el pueblo está integrado por aquellas personas,

14. Por ejemplo, puede verse el número-almanaque número 53 de 3 de enero de 1908. Allí también se publicaron los estudios grafológicos de Sorolla, Benlliure, Moya, Laguna y Consuelo Bello, *La Fornarina*, famosa cupletista que despertó la admiración, entre otros, de algunos escritores de la época.

que independientemente de que vivan en la ciudad o en el campo, se ganaban la vida con trabajos manuales: campesinos, pescadores, obreros, artesanos, modistas, dependientes de comercio, verduleras, camareras, floristas, mineros, electricistas, etc.; o se aplicaban en ocupaciones menos decorosas: chulos, pícaros, vagos, organilleros, prostitutas, etc. Así aparecen retratados en diversos relatos de la colección. La indumentaria, el habla y las costumbres definen casi siempre a los personajes del pueblo. Se imitan incluso las modalidades dialectales del español y las diferentes jergas propias de cada ambiente y zona geográfica. Los autores de los relatos protagonizados por este elenco se sirvieron sobre todo del folklore madrileño que había sido fijado por coplas, chotis, sainetes, etc., para llevar a los lectores unos tipos y escenas que la literatura costumbrista del XIX había inmortalizado.

Frente al pueblo se erige una heterogénea clase media que se siente superior a obreros y campesinos. La capacidad del estado liberal para subsistir a pesar de la fragilidad de sus cimientos alentó el fortalecimiento de las clases urbanas y la mejora en sus expectativas de instrucción y calidad de vida. La estética del realismo venía como anillo al dedo para estos ciudadanos que abrían las novelas como quien se pone frente a un espejo. El poder de esta imagen no escaparía a Galdós, quien defendió para España una novela nacional adecuada a los tiempos modernos en *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870). El género iba destinado a las clases medias que habían sido aupadas por la *Gloriosa*. Era menester una novela que fuera «espejo fiel de la sociedad». Galdós consideraba a la clase media como la garante del orden social y la mejor representante del hombre del siglo XIX. Pero, como todo el mundo sabe, no solo Madrid fue escenario del relato realista, sino que las clases acomodadas de ciudades provincianas y de ámbitos rurales incluso descubrieron en la novela realista-naturalista el género más propicio a sus intereses estéticos, económicos y políticos. El propio Galdós elogió a Pereda y alabó su maestría a la hora de reproducir la lengua de campesinos o marineros. El autor de *La fontana de oro* (1870) fue asimismo el prologuista de *El sabor de la tierruca* (1882). Para el fin de siglo, Galdós ya era celebrado como escritor nacional y elegido académico en 1897. Aunque en su discurso de ingreso, que tituló *La sociedad presente como materia novelable*, no modificó en mucho

su concepto de novela, sí se observa, sin embargo, que ha variado su percepción de las clases sociales, ahora mucho más desdibujadas, y más específicamente su concepto de la clase media, que se ha ido nutriendo de individuos tanto procedentes de las clases populares como de las altas, signo evidente de permeabilidad de una clase media que, en la juventud de Galdós, había llegado a ser monolítica, perfectamente identificable y discernible del resto de grupos sociales:

> La llamada clase media, que no tiene aún existencia positiva, es tan solo informe aglomeración de individuos procedentes de las categorías superior e inferior, el producto, digámoslo así, de la descomposición de ambas familias: de la plebeya que sube, de la aristocrática que baja, estableciéndose los desertores de ambas en esa zona media de la ilustración, de las carreras oficiales, de los negocios, que viene a ser la codicia ilustrada, de la vida política y municipal [15].

Este grupo sería el principal consumidor de la revista, por lo que los autores se esforzaron en mostrar los límites entre unos y otros. Si para definir el concepto de pueblo me he servido de la ocupación que tienen sus miembros, para caracterizar al grupo, en el caso de la clase media diría yo, que el valor que comparten todos sus componentes es el deseo de reconocimiento y ascenso social. La literatura, en este contexto, sería un signo distintivo de ese progreso, una forma de ocio al alcance de una mayoría. Hay en este grupo social funcionarios pobres, pero también militares, médicos, así como rentistas, especuladores en Bolsa, notarios, diplomáticos, etc. Esta diversidad explica que usaran las páginas de *El Cuento Semanal* para anunciar sus productos y servicios tanto firmas exclusivas de champán como academias más bien ramplonas que preparaban a opositores. Otros signos externos del estilo de vida de esta clase suele

15. *Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas del 7 y 21 de febrero de 1897*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de la Viuda e Hijos de Tello, 1897, p. 18. Y alude el autor de los *Episodios nacionales* a que en la «muchedumbre consternada, que inventa mil artificios para ocultarse su propia tristeza, se advierte la descomposición de las antiguas clases sociales forjadas por la historia, y que habían llegado hasta muy cerca de nosotros con organización potente. Pueblo y aristocracia pierden sus caracteres tradicionales, de una parte por la desmembración de la riqueza, de otra por los progresos de la enseñanza; y el camino que aún hemos de recorrer para que las clases fundamentales pierdan su fisonomía, se andará rápidamente» (p. 17).

ser el ocio femenino, frente a la obrera o campesina; la posibilidad de veranear fuera de Madrid, o de adquirir productos importados del extranjero. No se le escapó a más de un autor que no era oro todo lo que brillaba y que en muchos casos había más de apariencia que de poder adquisitivo real. Se insiste igualmente en que el progreso social y económico no es fruto del trabajo y el esfuerzo, sino de la suerte, las influencias, etc. A esta calaña pertenecerían también los escritores, a quienes no se les pinta como profesionales:

> –Y usted, ¿qué es? ¿qué carrera tiene? Me han dicho que es usted poeta o periodista.
> –Algo parecido a todo eso –respondí–. Soy escritor.
> –Pero eso no es carrera –aseguró Amelia.
> No quise contradecirla. Además. No podía[16].

Ese esfuerzo por llegar a grupos amplios ha sido muy bien explicado por Botrel en diferentes publicaciones suyas:

> En las declaraciones de intenciones de los editores de colecciones de novelas, no falta nunca la preocupación por el ensanchamiento de la base del público con relación a la novela española tradicional y, de hecho, para una parte importante de la población española urbana, de las clases medias y medias bajas, la lectura "breve, fraccionada y periódica" […] va a constituir ya, al lado del teatro, una forma de solaz, ocio y entretenimiento: es la clásica lectura "para todos", la novela "popular", "de bolsillo", "pequeña", la novela (o los cuentos) "del jueves", "del sábado", "del dumenche" (en Valencia), "de la noche", "para el tren", "lecturas de una hora", además de 16 "semanal", "quincenal", "narrativa de actualidad", "actual", "de hoy", "de mañana" y a veces incluso "de regalo" o "regalada". De la convencional y zaherida relación con el libro de misa para las mujeres y el librillo de papel para los hombres, se pasa en España a una situación en la que, como deseara Ortega Munilla, "aprenden a leer los que no saben y leen los que ya sabían" […] y es interesante comprobar que este proceso acompaña la modernización y el relativo despegue de la prensa, siempre dentro de lo que cabe[17].

16. Alberto Insúa, *Las señoritas*, núm. 48 de 29 de noviembre de 1907.

17. Jean-François Botrel, *Libros y lectores en la España del siglo XX*. Rennes: JFB, 2008, pp. 15-16. Véase también el trabajo de José Carlos Mainer, «1900-1910: Nueva literatura, nuevos públicos», *La doma de la quimera (Ensayos*

Los escritores que colaboran en *El Cuento Semanal* firman un contrato y se comprometen a entregar un relato original a cambio de una remuneración económica. Es cierto que algunos no exigen el pago por su trabajo, o no lo hacen inmediatamente. Otros se brindaron a entregar una novela cuando se les requirió por diferentes circunstancias. Se puede decir que son profesionales en muchos casos, aunque solo unos pocos podrían vivir exclusivamente de la literatura. En las páginas de la revista, en cualquier caso, menudean las críticas a la situación de penuria en que se encuentran los escritores en España, no solo los que llenan sus páginas con ficciones sino también aquellos que conforman las redacciones de los periódicos. Muchos de ellos solo se dedicarían a la escritura en sus ratos de ocio. Parece, sin embargo, que todos ellos hacen frente común frente a la mitificada e idealizada bohemia madrileña. Este hecho se puede interpretar, al menos, de dos formas: por una parte, el escritor no es un ser superior cuya inspiración y especial talento le compensa de la pobreza; y por otra, los autores de *El Cuento Semanal* quieren mostrarse a sí mismos como compañeros de clase de sus lectores.

Llega ahora el momento de ofrecer unos pocos textos que sirvan de ejemplo a lo dicho arriba:

1. Almanaque de 1908. Era costumbre de la revista ofrecer a sus lectores al inicio del nuevo año un número especial rotulado «almanaque» en que se incluían, y doy como ejemplo el del año ocho, un poema de Pérez Zúñiga en que recoge a los 52 autores que han publicado relatos en la revista durante el año anterior; varios poemas dedicados a las estaciones del año, el santoral, narraciones breves, poemas, en este caso de autores conocidos como el académico Picón o Villaespesa, una reseña de los estrenos teatrales de 1907, una página con caricaturas, el consultorio grafológico del Dr. Grachtner, esta vez consagrado a personajes ilustres, y abundantes anuncios publicitarios que van desde las Mermeladas Trevijano hasta el champán Binet.

2. *La Moruchita*, de Arturo Reyes, publicada en el número 31 de 2 de agosto de 1907. Se trata de un relato de costumbres en que se recrean escenas populares malagueñas reproduciendo el habla popular

sobre nacionalismo y cultura en España). Barcelona: Universidad Autónoma, 1988, pp. 135- 170.

de esa zona. Se incorporan al texto en prosa numerosas cancioncillas de carácter popular algunas de tono jocoso como esta:

A los diez semos capullos
y a los veinte semos flores,
y a los cuarenta debieran
llegar los enterraores.

Pero otras de mayor belleza:

Niñas bonitas, niñas serranas,
yo traigo flores trempanas
pajizas y carmesíes;
yo traigo las rosas finas,
claveles y clavellinas
y ramitos de alelíes.

3. *Luna, lunera*, de Cristóbal de Castro, publicada en el número 34 de 23 de agosto de 1907. Estamos ante un relato costumbrista, igual que el anterior, de ambiente andaluz en el que se insertan numerosas canciones populares también de tono burlesco:

No soy mulata
Aunque me ves morena
No soy mulata
Que soy del colorsillo
Que al hombre mata.
Color trigueño,
Color trigueño,
Soy querida por muchos
De un solo dueño.

4. *La Muñeca*, de Miguel Sawa, publicada en el número 44 de 1 de noviembre de 1907. Se recrea en esta ocasión el ambiente galante, la vida nocturna y el erotismo en algunas situaciones en torno al personaje de Fanny. El autor supo combinar muy bien el contraste entre diferentes clases sociales, cuyo punto de encuentro radicaba en la atracción por la actriz conocida como *Muñeca*. Así, el teatrucho al que acudía el marqués casi todas las noches para verla actuar, ponía, por unos minutos, en conexión dos mundos diametralmente opuestos:

–Es un marqués.
–Dicen que ha sido ministro.

–Y que es algo de Palacio.
–Está loco por la *Muñeca*.
–¿Has visto cómo la mira?
–Pues ella no está por él.
–Ella… ella está por el dinero.
–¡Nones!
–Enséñale un Cabarrús y verás.
–Para mí lo quisiera.
–O aunque sea un Quevedo.
–Tampoco.
–Cuando yo te digo… La *Muñeca* es como todas las mujeres de su clase.
[…]
–Parece mentira que seas hijo de Madrid y nacido en la calle de Los Tres Peces.
–Otros los hay más brutos.
–¿Es alusión?

5. *El solar de la bolera*, de Pedro de Répide, publicada en el número 59 de 14 de febrero de 1908. El lector encontrará reflejado el ambiente popular madrileño y su hablar castizo. Se inicia el relato precisamente con una mirada nostálgica a los entretenimientos populares, en este caso el baile, que han ido desapareciendo:

> Ya no existe el baile de Luciente, gala y prez del barrio de las Tabernillas; ni el del Norte, mapa de todas las flores chisperescas del barrio de las Comendadoras; ni el del Morrongo, ornato culminante un día de la calle de Buenavista; ni tampoco (así son de fugaces las glorias de la tierra) el baile de la calle de Arango, que fue en un tiempo el glorioso recinto de la majeza chamberilera.

En este tipo de relato, la reproducción del habla coloquial en escenas de marcado gusto costumbrista subraya la predilección por el personaje popular:

–Si una estuviera *honrá*…
–Lo has *pensao* temprano.
–En fin, chicos, ¿no convidáis, ni *ná*?
–¡Ni *ná*!
–No se os caerá un pitillo tan siquiera
–¡Uy, qué roñosos! ¡Hija, qué asco de hombres!

6. *El barbero del Usía*, de Ramón Urbano, publicada en el número 63 de 13 de marzo de 1908. Ambientada la acción en el Madrid de finales del XVIII, el autor narra las circunstancias de un crimen y el posterior castigo del criminal según el relato que ha escuchado: «Quiero rememorar la pintoresca historia de un crimen… a mi abuelo… contósela su padre, y a mí diome traslado de ella el primero de estos buenos ancianos…».

7. *Los cuernos de la luna*, de Cipriano Rivas Cherif publicada en el número 66 de 3 de abril de 1908. Se reproduce en esta ocasión un ambiente campesino. Incluye también canciones de corte popular:

Casará conmigo
Flora la morena,
Pasada la noche
De la Nochebuena
Será mi zagala
Y allá en el invierno
Comeremos juntos
Sopas de pan tierno
Flora la morena
Será mi zagala
En el hablar, dulce
Y en el mirar, mala
Casará conmigo
Flora la morena
Pasada la noche
De la Nochebuena.

Y algunos versos también eróticos:

Tiene la moza un lunar
Que lo *tié* muy escondido
Tiene la moza un lunar
Y hasta ayer no lo he sabido.

8. *Cómo cambia el amor*, de Alberto Insúa, publicada en el número 123 de 7 de mayo de 1909. En este caso, el autor ha tenido conocimiento de los hechos que narra a través de las cartas de un amigo, cuya historia de amor relata. La novelita de Insúa entra de lleno en uno de los géneros más populares por excelencia como es el sentimental, sobre todo en la descripción del estado de ánimo de los enamorados.

Creo que hay que evitar contraponer popular a culto, porque lo contrario de popular sería en todo caso minoritario, pero no culto. Tampoco se pueden presentar como contrarios *popular* y *escrito*, pues el opósito de este último término es *oral*. Esa cultura de la sangre de que hablaba Lorca idealizando los saberes de toreros y gitanos halla concreción en la cultura que se transmite de generación en generación a través de diferentes vías. La cultura no puede ser solo libresca. Tampoco debe leerse el marbete *popular* con sentidos que el adjetivo nunca tuvo. No puede seguir identificándose con las acepciones de 'oral', 'llano en cuanto al estilo', 'inferior en cuanto a calidad', etc. Me parece que *popular* debe ceñirse fundamentalmente al espectro al que va dirigida la literatura así denominada, y este, independientemente de la época de que tratemos, siempre ha sido mayoritario. Después, los especialistas tendrán que valorar en cada caso, en cada manifestación literaria los otros factores a que me he referido antes: si se trata de una expresión oral o escrita, si el estilo es llano o elevado, si la calidad es mejor o peor, si el texto es representativo, etc.

Igual que un buen paladar puede saborear con la misma fruición la gastronomía popular que la cocina de autor, los aficionados a la literatura son capaces de hacer lo propio con diferentes manifestaciones literarias independientemente del soporte en que se transmitan, de la extensión o de las características del estilo.

Paul Lafond, conservador y transmisor de arte español

Denis Vigneron
EA 4028, Textes et Cultures/Cotralis, Université d'Artois
INSPE Académie de Lille Hauts de France
Université de Lille

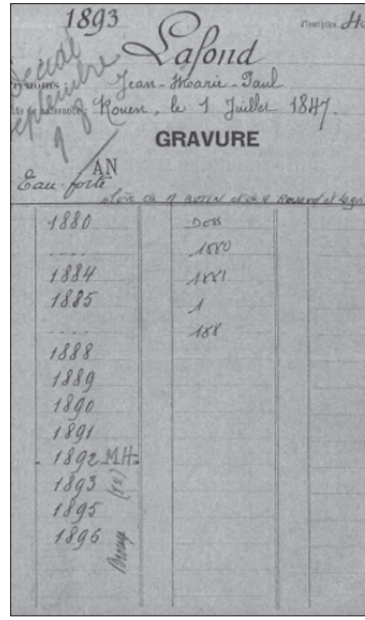
Nunca se valora lo suficiente el papel que tiene la creación artística en la transmisión de las ideas y la promoción de nuevas maneras de ver y pensar el mundo. El arte va más allá de una mera percepción visual y revela lo invisible, la parte disimulada de un individuo, de un pueblo o de una época: todo lo que plasma una cultura o una identidad.

En un tiempo –como lo fue el período de transición entre los siglos XIX y XX– en que la creación artística se nutrió de amistades fecundas entre artistas, hubo en Pau el compromiso original y audaz de Paul Lafond por hacer de la ciudad pirenaica –entonces alejada de los focos de creación que podían ser París, Barcelona, Madrid o Bilbao– un nexo entre España y Francia, y promover entre ambos países los intercambios artísticos en una dimensión que hoy calificaríamos de intercultural.

Pirenaico de adopción y transpirenaico por convicción, Paul Lafond, nacido en Rouen en 1847, hijo de un negociante en vinos de Beaujolais, alcanza su notoriedad al ser entre los años 1900 y 1918 (año de su fallecimiento) a la vez concejal y conservador del museo de Bellas Artes: profesión que le va a permitir ejercer una gran influencia en el reconocimiento y divulgación del arte de su época y también en la difusión del arte español.

Antes de ser crítico, historiador de arte, y conservador de museo, el que va a ser un personaje público de la ciudad de Pau a principios del siglo XX es primero un artista, dibujante litógrafo y grabador aguafuertista que llega a tener cierto éxito en los salones artísticos parisinos del final del siglo XIX, donde expone con regularidad sus obras hasta conseguir un premio de honor en 1892. La lista de sus participaciones en los salones parisinos de la Sociedad de los Artistas franceses entre 1880 y 1896 (documento 1) confirma su deseo de lograr renombre en la capital.

Paul Lafond se forma en las artes bajo la férula de algunos maestros que, aunque han sido olvidados hoy de los discursos habituales sobre el arte, han tenido en su momento una influencia cierta que aún se puede apreciar al recorrer algunas colecciones públicas o privadas. Es el caso del pintor Ulysse Butin (1838-1883), suficientemente reconocido en el siglo XIX como para que se le conceda contribuir a la decoración de la ópera Garnier de París, y cuyo lienzo *Au bord de la plage* (1883) se puede admirar en el museo de Pau, gracias sin duda a la gestión de Lafond. Como lo atestigua su pintura, Ulysse Butin se mostró siempre sensible a las escenas populares, y sobre todo a la vida marítima, dejando flotar en el aire de sus pinturas naturalistas un interés etnológico. El catálogo del museo de Pau realizado en 1891 menciona la presencia en las colecciones de seis grabados de Paul Lafond realizados a partir de las pinturas de Ulysse Butin como prueba del interés del alumno por su maestro. En algunos de sus grabados se ve perfectamente la influencia que pudieron ejercer en él los pintores de la Escuela de Barbizon (documento 2), como Camille Corot, Charles-François Daubigny, Charles Jacque o Alfred Elias. Otro artista que que inspiró a Paul Lafond fue el aguafuertista y profesor de grabados en la Escuela de Bellas Artes de París Auguste Laguillermie (1841-1934) con quien bien puede ser que haya compartido su interés por el arte español, siendo Laguillermie un copista de la pintura de Velázquez. También cabe destacar la enseñanza de otro artista pirenaico, Louis Antoine Capdevielle, oriundo de Lourdes, con quien comparte también su pasión por el arte español y principalmente por Velázquez. Con este pintor, Paul Lafond ha podido acceder a todo un falansterio de pintores como Léon Bonnat de Bayona, o Alexandre Cabanel de Montpellier, profesores ambos en la Escuela de Bellas Artes de París. Todas estas experiencias artísticas completaron la formación de Paul Lafond a las artes gráficas, y en el artículo de *L'art: revue hebdomadaire illustrée* (documento 3) vemos cómo asocia su labor de crítico de arte con la de artista, como si para él las dos funciones tuvieran que ir unidas. Esta observación permite entender con qué intenciones Paul Lafond empezó a concebir libros de arte o artículos en revistas especializadas,


1893
Lafond
Jean-Marie-Paul
Rouen, le 1 Juillet 1847.
GRAVURE
Eau-forte
1880
1884
1885
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1895
1896

Fuente: Archives Société des Artistes Français

Paul Lafond, *Gravure*, colección privada

LA STATUE D'HENRI IV DE FRANCHEVILLE AU CHATEAU DE PAU.

L'ART.

LA STATUE D'HENRI IV DE FRANCHEVILLE

AU CHATEAU DE PAU

Paul Lafond, «La statue d'Henri IV de Francheville au Château de Pau», *L'art: revue hebdomadaire illustrée*, 1890, n°16, p. 145-146, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/art1890_2/0018/scroll>

Paul Lafond, *Église Sainte-Croix, Oloron-Sainte-Marie.* Eaux-fortes et dessins de Paul Lafond. Notice de Ed. Louis. Paris: Le livre d'histoire, 2000, p. 25.

otorgando a esta noción del arte por el arte un valor supremo. Este artículo que alude a una estatua del monarca Enrique IV –ubicada en el interior del Castillo de Pau– viene editado con un grabado del mismo autor: grabado mucho más logrado que el artículo meramente descriptivo y desprovisto de análisis. Es un ejemplo patente de la labor de Paul Lafond, que no solo se conforma con escribir artículos o críticas sino con ilustrarlos. De hecho, los grabados consultados permiten confirmar que el verdadero oficio de Paul Lafond, por lo menos hasta su llegada a la dirección del Museo de Bellas Artes de Pau, fue el de grabador. Algunas de sus obras confirman a la vez su dominio de la técnica y su sentido estético asociados a un sincero cariño por el Pirineo como lo confirman sus numerosos grabados del Castillo de Pau o de la Iglesia Sainte-Croix de Oloron-Sainte-Marie (Documento 4).

Paul Lafond supo mantener, en el espíritu de la época, una red de amistades fecundas que le permitieron descubrir la obra de varios pintores que aún estaban en ciernes. De hecho, su relación con el pintor y mecenas impresionista Henri Rouart fue determinante ya que le permitió admirar, en particular en el salón que éste abría en su hotel particular de la Rue de Lisbonne en París, su fabulosa colección de obras de Delacroix, Courbet, Daumier, Millet, Corot, Manet, Berthe Morisot, Toulouse-Lautrec, Renoir, Puvis de Chavannes, Pissaro o Degas. Hubo entre Paul Lafond y Rouart una profunda amistad de la cual el Museo de Bellas Artes de Pau atesora una prueba: dos cuadros de Henri Rouart *Une allée à la Queue-en-Brie* y *La joueuse de Mandoline*, ambos regalados por el mismo pintor. Esto muestra también la gran confianza que infundía Paul Lafond gracias a quien, en una época en que el mercado del arte no alcanzaba aún los excesos que conocemos hoy, se enriquecieron las colecciones del museo. Debió de tener suficiente influencia la amistad entre Paul Lafond y Henri Rouart para que el Museo de Bellas Artes de Pau sea, hoy en día, uno de los tres museos de Francia en albergar obras del pintor.

Estos intercambios incluyen la presencia de otro pintor, Edgar Degas, con quien Paul Lafond compartió una gran

intimidad profesional y artística. La correspondencia entre ambos[1] parece haber comenzado alrededor de los años 1888 y se mantuvo activa hasta 1912[2]. Las numerosas cartas, tanto de Rouart como de Degas, atestiguan esta amistad. De este modo, a las cartas que tratan de recomendaciones sobre los mejores hoteles de la ciudad termal de Cauterets, se añaden otras consideraciones sobre arte, coleccionismo y sobre todo su red de relaciones. Paul Lafond tuvo por Degas una gran admiración. Afincado ya en Pau, parece que contribuyó, con la ayuda de Alphonse Cherfils, en la compra por el Museo de Bellas Artes de Pau en 1878[3], en la *Exposition des amis des arts béarnaise*, del primer cuadro de Degas en entrar en un museo francés: *Le bureau de coton à la Nouvelle-Orléans*. Este cuadro, que quizás sellase su amistad, fue también la razón de su distanciamiento cuando en 1900, sin avisar a Degas, Paul Lafond decidió enviarlo a la Exposición universal de París, lo que disgustó al pintor. Otro cuadro de Degas atestigua su relación con Paul Lafond: *Les amateurs*, aquí en compañía de Alphonse Cherfils, importante coleccionista de arte y vecino de la ciudad de Pau. Todo parece intuir que esta pintura de Degas fue inspirada por el lienzo del pintor Marcellin Gilbert Desboutin, *Les amateurs de gravure*, colección del Museo de Bellas Artes de Pau. De la misma manera, el retrato de Alphonse Cherfils por Carolus-Duran, también colección del Museo de Bellas Artes de Pau, viene a corroborar el hecho de que todas estas pinturas representan hoy el testimonio vivo de una amistad y de una actividad intensa de coleccionismo impulsada por Paul Lafond, cuando éste llegó a ser conservador a partir de 1900.

Su compromiso por el arte y su promoción se manifestó también en una importante actividad de crítico muy intensa

1. Denys Sutton et Jean Adhémar, «Lettres inédites de Degas à Paul Lafond et autres documents», *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1987.
2. Frédéric Jimeno, notice Paul Lafond, INHA. En línea: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/lafond-paul.html> [consultado el 13-10-2019].
3. Charles Le Cœur, *Musée de la Ville de Pau. Notice et Catalogue*. Pau: Ed. L. Ribaut, avril 1881, p. 44.

entre 1900 y 1918. Más de un centenar de libros y artículos, la mayoría de ellos hoy olvidados o descatalogados, componen una obra[4] que se divide en tres grandes temáticas: la primera, el arte de su época; la segunda, el Pirineo, el País Vasco, el Béarn y la tercera, el arte español.

Empezaremos por un elemento importante de su corpus que fue su libro monográfico sobre Degas, publicado en 1918, y sin duda uno de los primeros trabajos sobre el pintor. Se trata del último libro de Lafond en el que vemos al escritor y crítico de arte defender la pintura moderna e implicarse en la creación artística de su tiempo. Escribe:

> Notre époque, quoi qu'on en ait dit, peut, au point de vue des arts, être mise en parallèle avec les plus brillantes, les plus favorisées; elle a produit des maîtres aussi grands que ceux des siècles passés. Ingres, Delacroix, Corot, Millet, Puvis de Chavannes, Manet n'auraient-ils pas honoré tous les temps, n'auraient-ils pas brillé au premier rang à côté de leurs pairs d'Italie, d'Espagne, des Pays-Bas –Titien, Velázquez, Rembrandt, Rubens, etc.? Différents de tels devanciers, ils ne leur sont point inférieurs. D'autres artistes contemporains seraient à placer à côté de ceux que nous venons de nommer, un peu après eux peut-être, sauf un, qui est au moins leur égal: Edgar Degas. Celui-là est sans équivalent dans n'importe quelle école, en n'importe quel siècle. Il est lui, c'est-à-dire un maître qui, au premier abord, étonne, trouble, mais bientôt après éblouit d'un éclat sans pareil. C'est un de ces phares destinés à éclairer le monde des arts, à indiquer des voies nouvelles, un de ces hommes qui ont reçu un don particulier les distinguant de leurs semblables.
>
> « L'humanité, quoi qu'elle fasse et qu'elle veuille » , écrit G. Planche, « marche » , plus ou moins vite, aurait-il dû ajouter, « à la suite de quelques hommes quand ils découvrent un pays nouveau, une vérité nouvelle, une face nouvelle de la vérité... »

4. INHA, «Paul Lafond», *Dictionnaire critique des historiens de l'art. En línea:* <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/lafond-paul.html> [consultado el 19-11-2020].

> Degas est un de ces hommes[5].

Esta cita es interesante porque no solo insiste en el aspecto precursor del arte de Degas, sino que revela también la postura de Paul Lafond, conforme a la línea del Museo de Bellas Artes de Pau que, a partir de los años 1875, en particular gracias al legado de Emile Noulibos, un vecino rico e influyente de la ciudad, va a desarrollar una política de adquisición de arte contemporáneo. El catálogo del museo, redactado por Charles Le Cœur, conservador de la época, recuerda la recomendación del donante para que su fortuna sirva para comprar obras de la escuela contemporánea[6].

Hay entre todos los defensores del arte contemporáneo una forma de subversión contra el ostracismo que impondría a los artistas la Academia de Bellas Artes. Y Paul Lafond defiende en su libro a todos los coleccionistas sin los cuales los grandes museos no poseerían ninguna obra de Corot, Millet, Rousseau, Decamps, Daubigny, Díaz, Manet, etc.[7]. Él quiere asumir este papel de defensor y transmisor de un arte nuevo, independiente, anclado en la observación de la vida contemporánea. Por eso, escribe:

> Personne plus que Degas n'a été l'ennemi d'un art d'Etat, c'est-à-dire d'un art en tutelle. Il ne s'agit pas d'imiter un maître, certains maîtres, d'adopter un style, certain style, mais d'être soi, de dire ce qui n'a pas encore été dit, du moins de le dire d'une façon nouvelle. « L'art, a écrit Bracquemond, qui ne vit qu'à l'aide de formules traditionnelles, est monotone, malgré l'habileté déployée par la facture[8] ».

Esta cita insiste en la necesidad de una autonomía del artista, para quien es fundamental llegar a ser él mismo y no depender de los cánones de un academicismo aletargante y aburrido. El

5. Paul Lafond, *Degas*. Paris: H. Floury Editeur, 1918, p. 5.
6. Charles Le Cœur, *Musée de la Ville de Pau. Notice et Catalogue*, *op. cit.*, pp. 20-21.
7. Paul Lafond, *Degas*, *op. cit.*, p. 49: «S'il ne s'était trouvé de généreux donateurs, que posséderait le Louvre d'œuvres de Corot, Millet, Rousseau, Decamps, Daubigny, Diaz, Manet, etc,»
8. *Ibid.*, pp. 68-70.

arte contemporáneo necesita osadía para romper todo tipo de convencionalismo y no dormitar en la comodidad de una norma repetitiva. Pensemos en Baudelaire que escribía en *Pintor de la vida moderna*: «El placer que obtenemos de la representación del presente se debe no solamente a la belleza de la que puede estar revestido, sino también a su cualidad esencial de presente»[9]. Esto no significa que haya que romper con el pasado, sino que haya que buscar precisamente en el pasado los indicios de una renovación. «La vía de acceso al presente tiene necesariamente la forma de una arqueología»[10], escribe Agamben. De hecho, en su libro sobre Degas, Lafond desarrolla toda una reflexión sobre lo que tiene que ser la enseñanza del arte:

> L'enseignement des professeurs officiels, imbus des idées de Louis David, ne veut voir que l'individu, l'être humain, en dehors des contingences. Par cela même, il conduit au rétrécissement du champ d'investigations de l'élève et se traduit par une désolante uniformité. D'après ce principe, l'art, au lieu de se retremper à sa vraie source, la nature universelle, s'en éloigne, manque de plus en plus d'indépendance, de caractère, de grandeur, d'ambiance et se dépouille de toute vie[11].

Esta aspiración por una liberación del arte lleva a Paul Lafond a interesarse por artistas entonces marginados porque para él es en la marginalidad y la singularidad donde moran la modernidad y la creatividad. Para él, los artistas españoles que consideramos hoy como los grandes maestros de la pintura universal –citemos a Zurbarán, Ribera, Velázquez, El Greco, Murillo, Goya–, han sabido encarnar a la sazón la emancipación del arte.

En el libro que dedica a Murillo en 1907 –libro reeditado en español en 2017 por la editorial Casimiro– Paul Lafond, con su preocupación por una pedagogía del arte que mencionamos

9. Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne» (1863), *Critique d'art*. [Eds.] Claude Pichois y Claire Brunet. Paris: Gallimard, 1992, p. 344.

10. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris: Editions Rivages, 2008, p. 35.

11. Paul Lafond, *Degas*, *op. cit.*, p. 75.

antes, muestra bien las derivas de un arte que deja de ser singular. Subraya por ejemplo cómo el genio del pintor sevillano empezó a deteriorarse cuando decidió convertirlo en norma, y escribe a propósito de la Academia sevillana que el mismo pintor había fundado en 1669:

> Los profesores que enseñaban allí, a sabiendas o no, no hicieron más que mantener a sus discípulos en contacto con las obras del jefe incuestionable de la Escuela sevillana; pero si la pintura de Murillo señala el apogeo de un arte, la decadencia es la inevitable y fatal consecuencia de todo apogeo. Hipnotizarse en la admiración de un solo artista, es un error. No hay reglas para crear artistas, y menos régimen, procedimiento. El arte necesita la libertad, la posibilidad de emanciparse[12].

Y prosigue Paul Lafond con esta frase que podría ser programática para cualquier ensayo de didáctica del arte: «El arte, como el amor, no admite, en absoluto, reglas; nace y vive allí donde le place»[13]. Es interesante, por cierto, ver cómo este libro sobre el arte de Murillo contiene toda esta reflexión pedagógica como si intentara Paul Lafond dar una lección a sus lectores contemporáneos, en una época en que los atisbos de emancipación desatan pasiones y escándalos. Lafond se muestra como un verdadero defensor de la autonomía del artista, y escribe: «Las fórmulas no reemplazan al genio, ni la facilidad al talento. El arte no consiste en la copia ni en la reminiscencia; el pastiche no tuvo nunca fuerza de convicción»[14].

En 1911, Paul Lafond publica un libro sobre El Greco editado junto al texto de Maurice Barrès *Le Greco ou le secret de Tolède*. Este libro es más bien un ensayo de recopilación y descripción de la obra, pero tiene la particularidad notable de abordar el afán de coleccionismo que suscitó El Greco a partir del final del siglo XIX como símbolo de emancipación estética. Así, en el libro se suceden entre otros los nombres de Ignacio Zuloaga, Santiago Rusiñol, Aureliano de Beruete, don Sebastián

12. Paul Lafond, *Murillo* (edición española). Madrid: Casimiro, 2017, pp. 88-89.
13. *Idem.*
14. *Ibid.*, p. 17.

de Borbón y Braganza, Ramón de Madrazo, que testimonian una búsqueda de nuevas referencias para los artistas contemporáneos deseosos de considerar el arte ya no como «ventana» sino como «espejo», según las palabras de Javier Portús[15] en su ensayo sobre el libro de Manuel Cossío en torno a El Greco: libro que aparece en España en 1908, o sea, tres años antes del libro de Lafond, y que proporciona un análisis pormenorizado de los aportes de El Greco a la nueva generación de pintores, en cuanto, sobre todo, al cuestionamiento de la mímesis y el cromatismo.

En un estudio detallado sobre los artículos de Paul Lafond relacionados con el arte español, cabría mencionar sus libros y artículos sobre Velázquez, Zurbarán, Goya, Juan de Valdés Leal, la escultura española, el tapiz español, los retratos de locos y enanos en los siglos XV y XVI, Vicente López, Francisco Bayeu, Eugenio Lúcas, etc. que coinciden todos en realzar las características de un arte nacional desvinculado de las grandes tendencias del arte europeo[16], lo que cuestionan hoy los historiadores del arte.

Para entender mejor las relaciones de Lafond con el arte español de su época, conviene mencionar un artículo que publicó en la revista barcelonesa *Museum* de agosto de 1912 sobre el pintor Darío de Regoyos, quien, en compañía del poeta flamenco Emile Verhaeren, había publicado en 1898 el libro *La España negra*. Regoyos es el tipo mismo del artista incomprendido, muchas veces rechazado y acusado de producir una obra torpe, desordenada, como lo recuerda este recorte del *Diario de Barcelona* en 1898 respecto a una exposición del pintor: «[…] no acertamos a ver arte, ni talento siquiera, en gran número de apuntes, incorrectos, del todo desdibujados, inseguros, en los cuales ni está bien indicada la línea ni el modelado, ni indicada tampoco la mancha de color»[17].

15. Javier Portús, «Manuel B. Cossío y El Greco», *El arte de saber ver. Manuel B. Cossío, la Institución Libre de enseñanza y El Greco*. [Ed.] Salvador Guerrero. Madrid: Fundación Francisco Giner de los Ríos, 2016, p. 83.

16. INHA, «Paul Lafond», *Dictionnaire critique des historiens de l'art, op. cit.*.

17. *Diario de Barcelona*, 10 novembre 1898, *Darío de Regoyos*. [Ed.] Juan San Nicolás. Tomo 1. Barcelona: Ediciones Catalanas, p. 128.

Paul Lafond conoce las críticas dirigidas a Regoyos y sale en este artículo en su defensa no solo para promover su originalidad personal y auténtica sino también para defender las tendencias del arte del momento. De hecho, este corto estudio sobre Regoyos llega a tener el valor de un manifiesto en defensa del impresionismo. Así escribe Lafond: «Lo que conviene observar en la pintura contemporánea, sea española o extranjera, son las manifestaciones nuevas; lo que importa estudiar son los artistas que van en búsqueda de un camino que no sea el trillado»[18].

Este artículo propone una síntesis de todos los temas que ya pudimos percibir en los diferentes escritos de Paul Lafond empezando por un reconocimiento de un estilo propio y personal que recuerda la necesidad del artista de llegar a ser él mismo, como lo decía en el caso de Degas:

> A esos pertenece, sin duda alguna, Darío de Regoyos: su obra –personal, inesperada y sincera–, es de las merecedoras de toda suerte de atención. Se ha desviado de la venerada rutina; ha derribado antiguas barreras; ha luchado, y aún sigue luchando ¿pero no es esa lucha necesidad inexorable, y anuncio de la victoria definitiva[19]?

Esta afirmación de la personalidad, como señal de una identidad -una idiosincrasia como lo dice Lafond- estética autónoma, es la característica de un artista innovador que no se deja afectar ni por los aplausos ni por la gritería. Por eso, alaba Lafond la determinación de un pintor que ha sabido quedar determinado y fiel a su proyecto estético, y escribe: «Ser personal, y mantener la personalidad aún a costa de sinsabores, ha sido lo que se ha impuesto al artista a todo trance»[20].

Su artículo participa también de un proyecto didáctico que explica desde fuera a un público aún recalcitrante (y sobre todo a los críticos convencionales) las nuevas tendencias del arte mostrando que la subjetividad de una mirada múltiple, influenciada por los efectos cambiantes de la luz, de la particularidad

18. Paul Lafond, «Darío de Regoyos», *Museum*, 8 (agosto de 1912), recopilado en *Darío de Regoyos*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1986, pp. 37-42.

19. *Idem.*

20. *Idem.*

de un instante o de la emoción que provoca la escena, participa de una búsqueda de autenticidad y compone el aporte fundamental del impresionismo. Lafond escribe:

> [Regoyos] No elige su visión, la recibe. La ejecución incisiva y áspera de Darío de Regoyos, presta a los objetos un relieve no exento de sequedad; por esto, desde cerca, son frecuentemente sus lienzos rugosos. ¿Qué importa? A distancia conveniente, vibran, y por ellos corre el aire, se propaga el sol, se volatiliza la luz[21].

También convendría hablar de los personajes de Darío de Regoyos que comparten esta voluntad de autenticidad que a veces se ha calificado de *parti-pris*, reprochándoles a él y a Verhaeren el hecho de retratar una España pasada por el tamiz de su melancolía interior sin temer abandonar los códigos tópicos de una belleza ideal, y por eso el crítico de arte explica:

> a fuerza de querer el artista abandonar a todo trance las formas consagradas, la figura humana adquiere en sus pinturas algo de primitivo, de bárbaro, de una absoluta simplificación. Esta deseada sencillez, siempre original y atrevida, hace que las figuras alcancen, a veces, innegable grandiosidad: el carácter forjado en la rudeza, en la apariencia de lo por concluir[22].

Esta explicación de los nuevos principios de la belleza que impone el impresionismo (y que impondrán después las vanguardias artísticas) la sintetiza Lafond en su ensayo sobre Degas para mostrar cómo un artista, como Regoyos, o Degas, y todos los artistas innovadores, llegan a emanciparse de una norma idealizante:

> Il n'est plus nécessaire aujourd'hui de démontrer que le beau de l'art, pour employer les termes d'un vieux cliché, n'est pas essentiellement la reproduction du beau de la nature ; il procède surtout de la pensée et de la vision de l'artiste. Il ne s'agit pas de chercher à élever les sujets traités jusqu'à un soi-disant idéal. Voilà longtemps déjà que cette constatation est acquise[23].

21. *Idem.*
22. *Idem.*
23. Paul Lafond, *Degas*, *op. cit.*, p. 13.

De hecho, el artículo de Paul Lafond sobre Regoyos es uno de sus textos más analíticos que aporta una visión contextualizada de los inicios del impresionismo en España y constituye un manifiesto por la defensa de un arte libre e innovador:

> Toda clase de innovaciones, dicho está, desconcierta. Lo que viene contra las costumbres, la rutina, el medio ordinario de pensar o de vivir, es una mortificación para gran número. Por eso necesitan los aficionados, el público, algún tiempo para entender la obra de Darío de Regoyos, para advertir que es un adelantamiento la evolución que notamos en sus obras. Muchos así lo entienden: con el tiempo serán cuantos se interesen por las cosas de arte[24].

Paul Lafond fue pues un transmisor de arte español y un eslabón imprescindible de numerosos círculos artísticos. Fue sin duda una figura esencial para el desarrollo artístico, intelectual y cultural de la ciudad de Pau al principio del siglo XX. El 27 de septiembre de 1918, el poeta pirenaico Francis Jammes escribe su necrología empezando así: «Notre tombe est un sillon où mûrissent nos œuvres. Et c'est pourquoi le moine, dans un divin symbole, enlève chaque jour à son cimetière anonyme une pelletée de la terre où il doit retourner et germer»[25].

Las palabras del poeta ensalzan el compromiso creativo y fecundo de Paul Lafond, insistiendo en la impronta pirenaica y transpirenaica de su labor de artista, crítico y conservador. Todo ello anuncia el devenir siempre renovado de la creación. El autor fue en su momento un hombre involucrado en imprimir al arte de su tiempo un justo reconocimiento. Sus gestiones y sus escritos fueron autoridad no para imponer una nueva manera de mirar las cosas sino para luchar contra todo tipo de cerrazón cuando se empieza a no abandonar nunca los caminos trillados del convencionalismo y de la normalidad. Quizás haya envejecido hoy su obra crítica, pero importa no olvidar el contexto en que fue escrita. Recordar hoy a Paul Lafond responde a varios objetivos: a nivel local, salvar el patrimonio intelectual pirenaico, en particular en la ciudad de Pau; a nivel nacional,

24. Paul Lafond, «Darío de Regoyos», *Museum*, 8 (agosto de 1912).

25. *Le Patriote des Pyrénées*, 27-09-1918.

completar los conocimientos sobre los círculos artísticos de una época; a nivel transpirenaico, mostrar cómo él fue para Francia un transmisor del arte español y para España un continuador de los preceptos de una nueva manera de pintar; a nivel universal, pormenorizar la historia revolucionaria de la pintura al principio del siglo XX y ensalzar el valor emancipador del arte.

La revista *Germinal*: de la crítica al cuento

Dolores Thion Soriano-Mollá
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Los periódicos y revistas fundados por la Agrupación Democrática y Social, más conocida por su segundo nombre de Grupo Germinal, son considerados como precedentes de las célebres revistas culturales y literarias del Fin de Siglo [1]. Sus periodistas y escritores, reunidos en torno al marbete de «Gente Nueva», fueron iconoclastas y disidentes que abonaron el terreno de los célebres escritores del Modernismo español.

El deseo del grupo Germinal de reunir desde el republicanismo a los jóvenes de espíritu, de aglutinar intelectuales, periodistas, artistas, escritores y profesores anticonformistas y antiburgueses –algunos de ellos bohemios– hizo que convivieran en sus publicaciones las diferentes tendencias estéticas que fueron superponiéndose en la Edad de Plata [2].

Para los germinalistas más comprometidos con la lucha política y social, las diferentes disciplinas, sensibilidades y producciones artísticas tenían que evolucionar para convertirse en «heraldos de una civilización equitativa y humana, vivificadora de las aspiraciones de una democracia vilipendiada e ignorante [3]». Con ese espíritu vieron la luz *La Democracia Social* (1895), las homónimas revistas *Germinal* entre 1897 a 1903, *Don Quijote* (1892-1903), *Vida Nueva* (1898-1900) y *Revista Nueva* (1899), entre tantas otras publicaciones

---

1. Rafael Pérez de la Dehesa, *El grupo Germinal, una clave del 98*, Madrid, Ed. Taurus, 1970; Dolores Thion Soriano-Mollá, «La Gente Nueva del fin de siglo», *Coloquio de la Sociedad Internacional de Hispanistas,* Madrid, Castalia, 1999, pp. 425-433; y *Ernesto Bark, un propagandista de la Modernidad,* Tesis doctoral, Universidad de Alicante, 1996, parcialmente reproducida en el libro homónimo, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Alicante, 1998.

2. Dolores Thion Soriano-Mollá, «El grupo Germinal, ideología y estéticas», Urrutia, Jorge y Thion, Dolores (eds.), *De esclavo a servidor. Literatura y sociedad (1825-1930),* Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, pp. 13-31; «La revista *Germinal*, crisol de estéticas», *Anales de Literatura Española*, 26, 2014, pp. 499-519; Antonio Ramos Gascón, «La revista Germinal y los planteamientos estéticos de la Gente nueva», en Rafael Abellán, *La crisis de fin de siglo, ideología y literatura,* Madrid, Castalia, 1974, pp. 125-142.

3. José Fraguas, «La educación universitaria», *Germinal,* 7, 18-VI-1897, p. 6.

periódicas. Estas tribunas, exponentes de la Modernidad socio-cultural y artística, constituyen una etapa clave en la evolución del mundo de las ideas y de las estéticas, dominadas por los últimos resabios de cientificismo materialista y por el resurgimiento de un idealismo espiritualista. Si bien el primero encontró sus más férreos propagandistas entre los defensores de las nuevas ciencias, tecnologías y métodos de conocimiento, el segundo fue galardonado sobre todo por las trincheras artísticas que vieron en ese resurgimiento la vía que encauzaba las nuevas tendencias creadoras, aun cuando conviviese con las estéticas más empíricas y materialistas.

1. Crítica literaria

La literatura ostentó un rango referencial entre las actividades artísticas, tanto a nivel creativo como conceptual, por el desarrollo de la crítica literaria como ciencia que encontraba en la prensa un medio idóneo para la divulgación y por haber adquirido nuevas funciones y valores asimilados a1 proceso de regeneración nacional. Desde 1890, los germinalistas trabajaron como polígrafos comprometidos y, a imagen de los ilustrados, atribuyeron a la literatura finalidades pragmáticas, docentes y reformistas. Como explicaría Ernesto Bark unos años después en su libro *Modernismo* no fueron los desastres coloniales los que engendraron «este anhelo de salir del marasmo, sólo han dado mayor empuje a las tendencias reformistas, extendiendo su acción de la literatura a las anchas esferas sociales y haciendo de una corriente determinada a determinados cenáculos intelectuales, un movimiento ampliamente nacional[4]».

Desde el Naturalismo social dreyfusiano hasta la exaltación sensualista del Simbolismo, Parnasianismo y Modernismo, todos encontraron su espacio en las páginas de esta tribuna, en parte, como prismas desde los que analizar los distintos géneros literarios con una crítica ante todo efectista y utilitarista. Estos artículos, adecuados a la estrecha columna periodística, no fueron disertaciones exhaustivas y profundas, sino comentarios más o menos audaces y espectaculares. Allí publicaron también sus primeras creaciones, en particular, prosa breve y composiciones poéticas, cómodas de insertar en las columnas,

4. Ernesto Bark, *Modernismo,* Madrid, Biblioteca Germinal, Impr. De Pérez y Compañía, 1901, p. 99.

y no dudaron en abrir los horizontes de las publicaciones a Europa, con abundantes traducciones, en particular, del francés.

En sus artículos de crítica literaria, el positivismo se impuso como método científico y sociopolítico que, en la estela del Naturalismo, encauzaba sobre todo la novela, capaz de transmitir tesis políticas y de favorecer la renovación epistemológica e ideológica. No obstante, en algunos momentos le superó el teatro social con el drama, de acuerdo con el principio horaciano de enseñar deleitando, dada la sencillez de la comunicación directa y sensible que la representación en el escenario favorece. El aspecto didáctico e ideológico también afectó a la poesía, de la que valoraron su capacidad para sensibilizar a los lectores.

Para que la literatura fuese una palanca de cambio que respondiese a sus orientaciones republicanas-socialistas, los publicistas germinalistas criticaron acerbamente a los escritores mayores a quienes consideraban como autores institucionalizados con unas producciones literarias, a su juicio, anacrónicas e inferiores respecto de las europeas. Sobre estas cuestiones fue Bark quien mayores precisiones aportó en su artículo «Naturalismo español». El crítico republicano acusaba la falta en España de divulgadores del saber y de «literatos artistas de grandes vuelos, mientras que Francia y Alemania los cuenta por docenas[5]...». En el mismo orden de ideas, la novela destinada a la sublime misión divulgadora y educadora y la crítica, que tenía que ser guía orientadora del artista y del lector, no satisfacían en absoluto a Bark:

> Mediadora entre el vulgo y el Olimpo intelectual es la novela, la gran vulgarizadora de toda clase de conocimientos e ideas, palanca propagadora de las ideas progresistas... (Goethe)... y Víctor Hugo (se servían) para propagar sus sentimientos sublimes envueltos en brillantes concepciones artísticas, cautivando la fantasía para elevar el alma a las alturas de eterna belleza y virtud. En vez de comparar con las creaciones de nuestros autores Pereda, Pérez Galdós, Palacio Valdés, Picón, Valera, Pardo Bazán, Munilla y Oller, con aquellas obras nuestras para explicar el porqué de su pobreza de espíritu, se complace nuestra crítica en grotescos elogios, ditirambos

5. Ernesto Bark, «Naturalismo español», *Germinal,* 19, 10-IX-1897, p. 5.

> trasnochados de compadrazgo acérrimo, limitándose a discutir nimiedades y puntos olvidados

Los germinalistas se erigieron en precursores del Naturalismo, que voluntariamente denominaron social o radical por la carga crítica e ideológica de los textos en sintonía con sus propias ideas. En *Germinal* se definía la novela como una especie de «experiencia hipotética, intentado sobre datos positivos cuya primera condición es que sean verdaderos los datos y lógica la hipótesis[6]». Además, tenía que situar el problema social en sus verdaderas condiciones, describir la realidad entera desde un punto de vista histórico y sociológico, enseñar eficazmente, y finalmente deleitar[7].

Los germinalistas rechazaron el divorcio que el Naturalismo espiritual vigente en España había establecido respecto del corpus teórico del francés y de su desarrollo como praxis creativa. En efecto, aquel Naturalismo sobre el que tanta tinta se había derramado, desde que Emilia Pardo Bazán publicó *La cuestión palpitante* en 1833 e impulsó las polémicas sobre las bases filosóficas e ideológicas del mismo, fue rechazado de pleno. Los germinalistas no estaban de acuerdo con la parcialidad del Naturalismo español respecto de los presupuestos teóricos de Zola, por su negación del materialismo, del fatalismo, del determinismo y por la inclusión de la espiritualidad y moralidad cristianas, que ellos consideraron como un falso populismo. En consecuencia, pensaban que las novelas naturalistas de éxito eran degradaciones del credo zolesco y ajustes a los intereses particulares de los críticos y escritores canónicos españoles porque al enjuiciar la literatura consagrada del momento se basaron ante todo en criterios de orden político y social.

Desde *Germinal,* el joven genio o Gente nueva, luchó en contra de la Gente vieja. Los ataques contra Menéndez Pelayo Clarín, Coloma, Pardo Bazán, Pereda, Alarcón, entre otros, se fueron convirtiendo en tópicos acuñados a través de los números de la revista. Les recriminaban que en sus textos se negasen a ofrecer una visión realista del presente, por lo que pensaban que sus obras eran un mero reflejo del ambiente mezquino y de la decadencia de la Restauración. La

6. Paul Bourget, «Emilio Zola», *Germinal,* 33, 17-XII-1897, pp. 3-5.

7. Tomás Orts Ramos, «La novela moderna. Al Sr. D. Carlos Reyles», *Germinal,* 30, 26-XI-1897, p. 6.

actitud de enfrentamiento no se debía, por lo tanto, a la calidad de los escritos de los textos de los mayores, sino a su contenido ideológico como indicábamos líneas arriba. En «La juventud de hoy» el periodista rechazaba aquella literatura del momento por razones anticlericales y anti-conservadoras, que poca relación guardaban con juicios estéticos[8]. En la misma línea Ricardo Fuente acusaba a aquellos escritores de ser «novelistas petrificados», «hipócritas», «católicos vergonzantes[9]». Ernesto Bark les recriminaba cierto «egoísmo repugnante», ya que estaba convencido de que tras la moralidad cristiana de sus novelas se escondía una interesada autocensura como mera estrategia lucrativa. El padre Coloma era una muestra de esta literatura interesada, en la que «los confesionarios les sirven de esquela de anuncio. Así, se explica que los novelistas avisados de hoy, no publiquen obras como *El enemigo* y *El Sr. Obispo,* sino pornografía mística como *Pequeñeces*[10]». Asimismo, al referirse a Juan Valera y sus intervenciones en contra del Naturalismo de Pardo Bazán escribía un anónimo colaborador: «No hablamos de la forma, querido Don Juan, sino del fondo, del alma de esta literatura mística; y este fondo combatimos y denunciamos como crimen de leso progreso y lesa civilización[11]». Galdós fue la excepción. *Germinal* aplaudió su metodología compositiva, es decir, la documentación de sus obras, su crítica a la aristocracia y el haber convertido al proletariado y al desheredado de los suburbios madrileños en protagonista literario.

En puridad y salvadas las distancias, los germinalistas estaban olvidando algunos antecedentes como las narraciones anticlericales de Ayguals y de que el inframundo de las clases bajas de Madrid y Andalucía, las historias de amores vedados y la intolerancia religiosa ya habían sido los grandes temas de Galdós, Valera y Clarín. No quisieron ver que esta temática podría quizás ser un primer paso hacia sus propios contenidos sociológicos y políticos. Si bien los novelistas consagrados habían sabido adoptar los procedimientos técnicos de la escuela francesa, en *Germinal,* se les negó la categoría de naturalistas por haber rechazado la filosofía del círculo de Medán bajo la excusa de

8. Ernesto Bark, «La juventud de hoy», *Germinal,* 33, 17-XII- 1897, pp. 8-9.
9. Ricardo Fuente, «De tal palo tal astilla», *Germinal,* 4, 24-V-1897, p. 1.
10. Ernesto Bark, «Decadentismo puro», *Germinal,* 31, 4-XII-1897, pp. 3-4.
11. «Rasgos», *Germinal,* 28, 12-XI-1897, p. 11.

una anterior filiación hispánica procedente del realismo cervantino. Dicha filiación, que actuaba de mecanismo compensatorio, pone de manifiesto el rechazo de una parte de las élites intelectuales de ideas y de estéticas que implicasen cierta dependencia de España respecto de Francia.

Los propios límites y el agotamiento de la fórmula naturalista con los avances de la ciencia hicieron que en *Germinal* penetrasen también las psicologías y sensibilidades. Se compaginan en muchos de los colaboradores partidarios del Naturalismo porque para ellos las interioridades del alma y la subjetividad podían resultar también educativos y transmisores de ideas avanzadas. De hecho, estos rasgos los compartieron incluso muchos miembros de la Gente nueva, dada la exacerbada sensibilidad romántica de algunos bohemios revolucionarios. Así pues, la presencia de la ciencia y del determinismo, pero también del análisis psicológico, de la pintura de instintos sobre caracteres, de las pulsiones, del erotismo, de lo degradante, de lo feo, de lo soez e inmundo, de la crítica social, del discurso propagandístico, entre otros aspectos, no constituyeron solo componentes temáticos de las obras, sino que fundamentaron la construcción del arquitrabado mundo narrativo caracterizando a los personajes, los argumentos y los estilos propuestos en sus creaciones [12]. De este modo, los germinalistas alternaron las colaboraciones de contenido político con las indagaciones literarias. Se trata de lo que Rubén Darío llamó «la anarquía del arte» y que Clara E. Lida precisaría como «anarquía literaria [13]» para denominar a las confluyentes estéticas e ideologías entre las que artistas especulaba para afirmar su libertad creativa frente a los cánones de la tradición. En las páginas de *Germinal*, la protesta social y política se conjugó con el ahínco por liquidar las tradiciones literarias e institucionales y con un anhelo de salvaguardar un criterio de máxima libertad e independencia personal.

12. Estas características son las que informan las novelas naturalistas de Alejandro Sawa, Eduardo Zamacois y Felipe Trigo cuyas obras son las que más se aproximan a aquel Naturalismo radical para oponerse al vigente. Por ello, entre sus máximos exponentes destacaron la obra de Alejandro Sawa, de Eduardo López Bago y de Felipe Trigo.

13. Rubén Darío, «El modernismo», *La España Contemporánea,* 28-XI-1897, reproducido en sus *Obras Completas,* vol. III, Madrid, Afrodisio Aguado, 1955, p. 303 y Clara Lida, «Literatura Anarquista y anarquismo literario», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX, 1970, pp. 360-381.

2. El cuento germinalista

Dado que el cuento y la poesía son los géneros que mejor se adaptan a la columna de la prensa, las ideas estéticas del grupo Germinal se materializaron especialmente en estos moldes[14]. En lo que respecta a la prosa breve, la redacción organizó unas secciones fijas que fueron cambiando con el tiempo. Desde el segundo número de la revista *Germinal* correspondiente al 24 de mayo de 1897, inauguraron la sección «Cuentos nuestros». Esta alternó con la sección «Cuentos de todo el mundo», compuesta con traducciones de cuentos extranjeros entre los que figuran los de Armando Silvestre, Juan Richepin, Alfonso Daudet, Pablo Adam, Barbey d'Aurévilly, Pablo Mantegazzo, León Tolstoi, Enrique Murguer, Octavio Mirabeau, tal y como ellos los citaban, hispanizando sus nombres.

A partir del 24 de septiembre de 1897 hasta la desaparición de la revista el 29 de octubre del mismo año, se introdujo una nueva sección de simbólico título: «Los explotados». En realidad, proponían unos cuadros de costumbres sociales con personajes de diferentes oficios. Con ellos actualizaban la tradicional presencia de dicho género en la prensa. En los números finales de la revista, los cuentos se fueron distribuyendo de manera un tanto aleatoria hasta que acabaron desapareciendo. La renovación de la nómina de colaboradores en los últimos números de *Germinal* alteró la estabilidad de las secciones de cuentos con colaboraciones sueltas que eran estampas, crónicas, cuadros y apuntes de viajes que no podremos estudiar aquí por falta de espacio.

La nómina de autores fue bastante variada: Joaquín Dicenta fue el escritor más asiduo con ocho colaboraciones. Le siguió Ramiro de Maeztu con siete cuentos, Jacinto Benavente con tres, de semejante asiduidad que otras firmas –hoy casi olvidadas en el ámbito de la prosa breve– son las firmas de Antonio Palomero, de Nicolás Salmerón, de Francisco Flores García o de Salvador Gomila. Otros colaboradores fueron esporádicos: Ramón del Valle-Inclán, Eusebio Blasco, Pío Baroja, Julio Burell, Felipe Trigo, Ricardo Fuente, Rodrigo Soriano,

14. Sobre las relaciones entre periodismo y cuento: Ángeles Ezama, *El cuento en la prensa y otros cuentos, Aproximación al relato breve entre 1890 y 1900,* Zaragoza, Universidad, 1992.

José Verdes Montenegro, en ocasiones porque escribían también en otras secciones.

Los escritores germinalistas orientaron de manera preferente sus relatos hacia el Naturalismo radical. Deseaban presentar la realidad de las clases bajas objetivamente, por lo que el obrero y los desheredados se convirtieron en privilegiados protagonistas literarios.

La imparcialidad que la metodología naturalista exigía fue más teórica que real, ya que en estos cuentos predominaban el determinismo, el fatalismo, la barbarie y la miseria desde su personal visión ideológica. Algunos autores incluso mezclaban lo tremebundo con lo frívolo y lo grotesco en ambientes truculentos, neorrománticos y decadentes. Exaltaron lo antirreligioso, el misterio, lo macabro, pero también la pasión, la sensualidad, la sensibilidad como propuestas asimismo antiburguesas, las cuales orientaron las creaciones germinalistas hacia los cauces de un compatible Modernismo. El mismo fenómeno aglutinador se observa también en otras revistas. Pilar Celma lo sintetizaba en los términos siguientes:

> desde la sobrevaloración lo foráneo y la predisposición a su influencia; la religión, desde la irreverencia en contenidos y en la libre recreación de motivos religiosos, la moral, desde la exaltación de la sensualidad y, en concreto de un erotismo sin barreras coercitivas; la confianza en la razón, desde la exaltación de la emoción y la belleza; la uniformidad y la mesura, desde el individualismo y el afán de originalidad; el conformismo, el ideal la 'aurea mediocritas', desde una sentimentalidad desbordada [15].

Lógicamente estos eran los motivos principales las creaciones de los jóvenes escritores para la revista *Germinal*, al punto que se convirtieron en arquetipos y constantes temáticas tanto de los cuentos como de los poemas que fueron desfilando por sus columnas y que consolidaron una estética que posteriormente se ha calificado de regeneracionista [16]. De acuerdo con su programa socio-político les preocupó ante todo impactar al público, la comunicación fácil y el

15. Pilar Celma Valero, *Literatura y periodismo en las Revistas del Fin de Siglo. Estudio e Índices*, Madrid, Júcar, 1991, p. 49

16. Ramiro de Maeztu, *Obra literaria olvidada (1897-1910),* ed. Emilio Palacios Fernández. Biblioteca Nueva, 2000.

sensacionalismo en una sociedad confusa y cambiante, cuya literatura quiso convertirse en documento histórico, bien por identificación, bien por rechazo. La mayoría de los cuentos son relatos de situaciones antes de que de acciones y en ello reside su modernidad.

La sección «Cuentos nuestros[17]» se inauguró con la reedición del cuento «El rey de la máscara (Cuento color de sangre)» de Ramón María del Valle-Inclán que ya había publicado en el periódico republicano *El Globo* el 20 de enero de 1892, antes de ser incorporado a *Jardín Umbrío* (1903). Se trata de una historia macabra, en la que una mascarada, que transporta a un personaje disfrazado de rey, se presenta en casa del cura de San Rosendo de Guntar y de su sobrina Sabel. El rey, que la mascarada deja allí abandonado, es el cadáver del abad de Bradomín. Ante «la mala estrella» y la amenaza de que la justicia lo descubra y les acuse fatal e injustamente de asesinos, el párroco decide incinerarlo de manera rudimentaria en su misma casa. La escena no deja insensible a nadie por la inmensidad del fuego que sale de la chimenea, el miedo de ambos que sus gestos y cuerpos reflejan que Valle-Inclán introduce pese a la brevedad exigida por el cuento:

> No tardaron las llamas, con música de chisporretazos y crujidos de la leña seca, en cubrir la chata y negra boca del horno; se alargaban, llegando hasta el medio de la cocina, como una bocanada de aliento inflamado; sus encendidos reflejos daban a la lívida faz del muerto, apariencia de vida. El cura le desató de las angarillas, y haciendo a Sabel que se apartase, metióle la cabeza en el horno; pero como estaba rígido, fue preciso esperar a que se carbonizase el tronco para que el resto pudiese entrar[18]…

La ley de la supervivencia se impone en este breve y grotesco relato en el que indirectamente se cuestiona la moral cristiana en sus propias bases. El anticlericalismo es asimismo asunto literario de otros cuentos, como el de Mariano de Zarza en «Polémica tontísima» una fantasía en la que reúne a tres sacerdotes de religiones distintas, los

17. En estas páginas no nos podemos demorar minuciosamente en todos los cuentos publicados, por lo que nos detendremos en los rasgos esenciales y generales y en una selección de ellos.

18. Ramón del Valle Inclán, «El rey de la máscara (Cuento color de sangre)», *Germinal,* 4, 24-V-1897, pp. 4

cuales no saben responder a la pregunta «¿De dónde procede la raza humana?», lo cual pone de manifiesto los límites de sus respectivas «fábulas» para poder anteponer como única y verdadera respuesta la del «naturalista Darwin[19]».

Algunos textos de *Germinal* destacan por abordar estos asuntos desde la sátira, en general, chispeante y humorística. Entre los cuentos, «Dominus Vobiscum[20]» de Eusebio Blasco obedece a esas características. Blasco ofrece una visión sarcástica del misticismo falso e hipócrita de unos personajes pincelados de manera impresionista, dada la brevedad de las columnas periodísticas imponían. Las descripciones, sencillas, enmarcan y contextualizan la acción de los personajes. Estos se someten a una escasa intriga capaz de captar y mantener la atención de sus lectores. Para ello, Blasco empieza su historia *in media res*, utilizando un lenguaje coloquial propio del jugador de cartas de cualquier pueblo: «–Pero ¿quién es este tío, que está pelándonos hace un mes y todavía nos toma el pelo?» e interpela al lector. Siguiendo la tradicional técnica del desvelamiento de la identidad oculta se sabe al final que tras ese anónimo tío –el artista, el gordo– se ocultaba el párroco, que estaba diciendo misa y que era quién había desvalijado en una partida al feligrés, «católico ferviente», jugador rival y contrito. Más irreverente es el relato de Rodrigo Soriano «Cosas del verano: El Cherminal[21]», un cuento en la pura tradición de Larra y su célebre reo condenado a muerte. Rodrigo Soriano presenta a un extraño personaje, un superhombre capaz de asumir su fatal destino y desafiar a sus verdugos y al público espectador por su actitud irreverente en el momento de la ejecución.

La misión mesiánica a la que se consideraban destinados los republicanos germinalistas generó toda una serie de imágenes religiosas con las que se apropiaron de la cultura cristiana. Precisamente en el relato «Cristo en la tierra», Antonio Palomero recreaba la resurrección de Jesús en el universo obrero de la fábrica. El tema de la resurrección católica, de todos conocida en España, permitía identificar y asimilar

19. Mariano de Zarza en «Polémica tontísima», *Germinal,* 11, 16-VII-1897, pp. 2.-3.

20. Eusebio Blasco, «Domínus Vobiscum», *Germinal,* 7, 18-VI-1897, pp. 1-2

21. Rodrigo Soriano, «Cosas del verano: El Cherminal», *Germinal,* 20, 17-IX-1897, pp. 6-7.

por analogía el contenido ideológico que singulariza al personaje de Juan, el protagonista. Este:

> acababa de pasar por todas las amarguras. La epidemia le había arrebatado a sus seres queridos y la huelga su mezquino jornal, arrojándole de la fábrica. Sintió todos los horrores del hambre y de la desesperación. Nadie hizo caso de sus protestas, ni hubo mano cariñosa que enjuagara sus lágrimas. Y entonces, solo y vencido, triste y acongojado, se decidió a abandonar la ciudad[22]…

Juan, este Cristo moderno, reside en una ciudad hostil, «negra, muy negra», en un ambiente de destrucción que aniquila a los pobres, a los abandonados y a los humildes. Palomero utiliza el esquema y los tópicos propios de ese Naturalismo negro para denunciar las lacras sociales[23]. Los germinalistas estaban convencidos de que con este tipo de publicaciones paternalistas las bajas clases medias y el proletariado se sentirían protegidos, aunque sólo se tratase de palabras sin soluciones efectivas. Su inclusión en contextos pseudorreligiosos favorecía su difusión entre un pueblo creyente culturalmente. Las asociaciones mentales que difundían certificaban la credibilidad de los contenidos, una nueva fe en la que había que creer. Las nuevas consignas y mensajes de este tipo de relatos se acuñaban como lemas aglutinadores, sobre todo, si era Jesús, un nuevo Cristo combativo quien incitaba al odio.

Por su parte, Pío Baroja apelaba a la virtud cristiana de la piedad en el cuento minero «Piedades ocultas» –que luego pasaría a formar parte de *Vidas sombrías* (1900) bajo el título «Bondades ocultas»–, un cuento de final abierto en el que Julia, «la buscona de la capital convertida en señora por el capricho de un hombre», es una especie de Magdalena socorriendo a los obreros e intentando mejorar sus condiciones de vida:

---

22. Antonio Palomero, «Cristo en la tierra», *Germinal,* 10, 9-VII-1897, p. 6. Este texto salió a la luz *en La Democracia Social*, 4, 11-4-1895. De semejante temática era el cuento de Julio Burell «Cristo en Fornos», *Germinal,* 9, 2-VII-1897, p. 2, que llegó a ser bastante conocido.

23. Hans Hinterhauser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 32-39.

> Julia siguió visitando a los obreros; cada miseria que veía trataba de remediarla; obligó a su hombre a subir los jornales, a abaratar los géneros que se vendían, malos y caros, en el almacén,
>
> –Pero, hija –decía él–, la Compañía se va a disgustar si hago esto.
>
> –¿No es lo justo? –replicaba ella.
>
> Y él cedía; cedía ante las palabras apasionadas de la muchacha, a pesar de comprender claramente los peligros a que en su situación se iba exponiendo[24],

cuyo desenlace fue el despido de Julia y de su amante de la Sociedad minera.

Otros relatos sobre obreros proceden de plumas diversas, tales Ramiro de Maeztu[25], Joaquín Dicenta[26], Antonio Palomero, Ricardo Fuente o Rafael Delorme. Los escenarios suelen ser los del entorno laboral –el ingenio y las centrales azucareras de Cuba, la fábrica– y todos ellos son portadores de distintos aspectos de la cuestión social desde perspectivas anarquistas o republicano-socialistas. En el caso de Maeztu, el interés de sus relatos reside en que recogen sus observaciones personales durante su estancia en Cuba, mientras trabajaba en el ingenio de su familia en los turbulentos momentos prerrevolucionarios, los cuales quedan perfectamente dibujados en el cuento «Deportado» (8-X-1897), de interesante valor testimonial, al igual que el de Eduardo Zamacois. El estudio *in situ* favorece la creación de ambientes documentados y el uso de las variantes y lingüísticos locales, a través de los cuales el escritor va filtrando con verosimilitud su mirada crítica sobre los intereses de las élites políticas, financieras y económicas en Cuba y la gestión de la Colonia. Citemos, a modo de ejemplo, «El Central Consuelo» en el que se reflejan las consecuencias de las primeras mecanizaciones: «¡Lo que nos espera! Nos han engañado… Hoy vendrá el amo, pero con doscientos hombres

24. Pío Baroja también apelaba a la virtud cristiana de la piedad en su cuento minero «Piedades ocultas», *Germinal,* 22, 1-X-1897, pp. 11-12.

25. Estos cuentos fueron recogidos por Emilio Palacios en *Ramiro de Maeztu, Obra literaria olvidada*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

26. Los cuentos de Joaquín Dicenta quedaron reunidos en *La finca de los muertos*, Madrid, Viuda de Rodríguez Serra (Imp. Marzo), 1904.

que nos *botarán* a la calle y una compañía de soldados para zurrarnos si nos rebelamos». Precisamente es Mamerta, la negra, quien ya no tiene nada que perder, la que provoca y lidera el incendio de la fábrica, cogiendo con sus manos las primeras brasas e incitando a todos aquellos «hambrientos» que allí trabajaban –esclavizados por un poco de «pan negro»– a la rebelión. Cuando ve llegar a los propietarios de la fábrica, Mamerta:

> quemada la ropa e hinchado el pellejo, baila macabra danza a los dueños que se apean, consternados, e increpa aullando a los obreros haraposos:
>
> –¡Cochinos! ¡Esclavos!
>
> Y señalándoles los rescoldos humeantes:
>
> –¡Alquilones! ¡Allí tenéis trabajo [27]!

«Desde la imprenta» de Joaquín Dicenta es el modelo de cuento al que se le quiso atribuir un espacio propio en la sección de «Los Explotados» y, como dijimos, se asemejan más a cuadros de tipos sociológicos o estudios de estadística social que narraciones de ficción. De hecho, la información adopta la forma del relato sin grandes tratamientos o innovaciones creativas, a modo de exégesis y monólogos del autor omnisciente o del protagonista. Estos suelen relatar sus observaciones sobre las muchedumbres de vida embrutecida, inconsciente y rudimentaria que viven en el abandono, la ignorancia y la explotación. Son vidas de privaciones y de tormentos, vidas insufribles, dignas de admiración y aplauso [28].

A pesar de la variedad de la sección «Cuentos nuestros», la muerte es un elemento recurrente de gran número de ellos situaciones y esquemas argumentativos diversos, pintando así esa literatura negra que el Naturalismo radical propugnaba. El destino final al que está abocado el ser humano canaliza pues la idea de fatalidad combinada con elementos variados como, por ejemplo, la moral religiosa y social, la conciencia individual, la pobreza, la orfandad, la enfermedad, la miseria, el capitalismo, entre tantos otros asuntos. Ramiro de Maeztu y Eduardo Zamacois los contextualizaban en la guerra de

27. Ramiro de Maeztu, «El Central Consuelo», *Germinal,* 12, 23-VII-1897, pp. 6-7.

28. Joaquín Dicenta., «E1 maquinista, *Germinal,* 23, 8-X-1897, p. 7.

Cuba, como ocurre en «Juanín» de este último, cuyo protagonista muere por una patria que no conoce y por «una sociedad que no le dio ni apellido[29]». A diferencia de ellos, Joaquín Dicenta añadía a estos temas la violencia de género y el analfabetismo en «La finca de los muertos». Dicha finca no es otra que la de la casa mortuoria, en donde están hacinados muchos cadáveres y, entre ellos, los despojos de dos víctimas: un joven suicida por hastío e impotencia, una joven adolescente asesinada por su amante. El narrador omnisciente los presenta con crudeza naturalista:

> Tápese usted las narices, porque con estos calores de junio huelen que apestan».
>
> Eran once, si mal no recuerdo; sus rostros afeados por la convulsión trágica y suprema de la agonía, lívidos, deformes, inspiraban horror. Notábase en el cuarto una repugnante y lógica promiscuidad de sexos; los muertos no aman, no sienten agitadas sus médulas por la sacudida brusca del deseo, no experimentan la atracción del organismo complementario[30].

La muerte en el Naturalismo radical es el desenlace fatal de situaciones diversas que van desde el asesinato, el suicidio hasta el fatal accidente. Felipe Trigo eligió la segunda modalidad, la del suicidio en «Tempestad», el suicidio de «Octavio R., el escritor neurótico de palabra helada», « Un escéptico que creía en todo[31]» pero que no pudo soportar los amores de su esposa adúltera con un amigo de infancia. El desprecio de la vida se produce como fusión con las fuerzas telúricas de la naturaleza a las que simbólica y efectivamente se une el loco y desengañado escritor con la muerte.

Por su parte Dicenta plantea la fatalidad de la muerte accidental en «Los dulces de la boda» también con una naturaleza adversa. Se trata de un relato inventado a partir de la noticia del naufragio de una barca que choca contra unas peñas en una tormenta. Esta noticia sirve de prueba de veracidad. Un joven pescador, miembro de la tripulación, muere justo la víspera de su boda, del día en que

29. Eduardo Zamacois, «Juanín», *Germinal,* 11, 24-IX-1897, pp. 5-6.

30. Joaquín Dicenta, «La finca de los muertos», *Germinal,* 6, 11-VI-1897, p. 5.

31. Felipe Trigo, «Tempestad», *Germinal,* 26, 29-X-1897, p. 9, años después publicado en la revista *Cervantes (X-1916)* y *en* su antología *Cuentos ingénuos,* Madrid, Renacimiento, 1911.

se tenía que afirmar su felicidad con la boda. Tras una exhaustiva explicación sobre los preparativos y sobre el hogar futuro y edénico, Dicenta acelera la narración hacia la tragedia. La desgracia pone de manifiesto las limitaciones y pequeñez del ser humano a través de aquellos «hombres humildes» de la tripulación que lucharon frente a la todopoderosa y violenta naturaleza. Teresa, la prometida del joven pescador, vio llegar el cadáver destrozado de su novio al muelle en una escena que el escritor quiso mostrar el dolor y la desesperación humana ante la injusta y fatal desgracia:

> Teresa se arrodilló delante de él, enseñó al mar y al cielo sus puños cerrados y amenazadores, y con los párpados secos y la voz extinguida; se dejó caer sobre el cadáver de su novio, que tenía los ojos abiertos y apretados los dientes, como si hubiera querido cortar la última palabra que salió de su boca.
>
> Aquella palabra, ¿era una plegaria? ¿Era una blasfemia? Sólo Teresa podría decirlo, Teresa, que la recogía con sus labios convulsos de la boca ensangrentada de Moncho[32].

La misma naturaleza adversa vuelve a aparecer en «El idilio de la noche» también de Dicenta y en «Fiebre y vómito», de Ramiro de Maeztu. En el primero, el protagonista, sofocado en «un crepúsculo de fuego durante el cual el sol, convertido en inmensa hoguera, arrojaba sobre el horizonte llamaradas de luz y teñía de rojo las fachadas de los edificios», decide pasear. En contraste con la oscuridad connotada por el título, las inexpugnables fuerzas de la naturaleza auguran la destrucción. El sol es fuerza de vida, pero también señal de la tragedia. Por ello, perdura impugnable durante la noche:

> aún no se había extinguido la enorme hoguera que después de arrasarlo todo con sus llamas, de convertirse en montón de brasa cubierta por las cenizas de la catástrofe, ardía en un rincón del cielo a manera de humeante rescoldo que no acaba de extinguirse nunca, y daba señales de existencia rasgando las nubes con relámpagos cárdenos y con trepidaciones sordas[33]...

Paralelamente a este contexto introductorio descrito con minucia y plasticidad, el protagonista descubre las antagonías de la vida: los

32. Joaquín Dicenta, «Los dulces de la boda», *Germinal,* 24, 15-X-1897, pp.3-4.
33. Joaquín Dicenta, «El idilio de la noche», *Germinal,* 13, 30-VII- 1897, pp. 2-3.

dueños de una tienda de ataúdes que se enriquecen a costa de la muerte de otros. Personajes idealizados y primitivos. Son seres alegres, sanos. Viven con intensidad la fuerza del amor, en la misma antesala de la muerte. En ella, su guitarra, sus coplas y su idilio son, como aquel sol de la narración anterior, vida y amor triunfantes sobre la tristeza y la muerte.

Los valores y funcionalidad que Ramiro de Maeztu atribuye a la muerte en sus cuentos se basan en fallecimientos naturales como desenlace o como resortes de cambio. «Fiebre y vómito», antes citado, se caracteriza por ser un relato de ideas que invita a la reflexión a través de un enfermo, sensible a otras lecturas de la realidad. El cuento transcurre en una Sociedad Benéfica de la Habana y avanza hilvanando las observaciones, las elucubraciones y las alucinaciones del convaleciente, en particular, en estado febril. Las condiciones de vida, la salud, la selección natural, la lucha por la vida, la *Natura artifex* y el doblegamiento e incluso la destrucción de la misma por la labor del agricultor y del minero se engarzan en este texto introspectivo a través de la meditación, por momentos en estado semiconsciente y de duermevela. Frente a la realidad, aquel enfermo columbra una naturaleza «hercúlea matrona, omnipotente y desdeñosa» que subvierte los valores de la tradición histórica. Así, en aras a la paz, se tergiversa la costumbre. Del monte Taigeto ya no se arroja a los minusválidos que no sirven para la guerra, sino los hombres más vigorosos.

«Alma cifra» es otro cuento de Maeztu en el que la muerte favorece el desenlace abrupto. El protagonista es un cambista, lo cual favorece las aceradas críticas al capitalismo puesto que el personaje, determinado por su oficio, todo lo cifra en el valor de dinero. Ahora bien, por avaricia se convierte en víctima de un engaño que le lleva a la ruina y al reconocimiento de su fracaso[34]. La personalización que se puede observar en este relato reaparece en «El hijo muerto. Redimidos)» mostrando facetas de la familia que cuestionan sus valores como célula de la sociedad. En ese cuento Maeztu denuncia de nuevo la ambición y el egoísmo de un matrimonio de vida díscola, fruto del «fracaso del amor». Ese hijo que simbolizó la esperanza «en este valle de fealdad y de tedio» hizo que la pareja llevara una vida vacía, gris de

34. Ramiro de Maeztu, «Alma cifra», *Germinal,* 16, 20-VIII-1897, p. 5.

resignación hasta que su muerte, paradójicamente «les devuelve a la vida de siempre: lujuria, pasión, luchas, ¡es una redención[35]!».

En otras ocasiones la muerte aparece con otras facetas y con colores menos oscuros y pesimistas. Por ejemplo, el triunfo de la vida sobre la muerte es el que plantea con humor y desenfado José Verdes Montenegro en «Póstuma», un cuento en primera persona en el que el protagonista, un médico-escritor asiste al espectáculo de su propia muerte y a su funeral. Con este motivo ofrece una visión satírica de las sociedades literarias, de sus conspiraciones y profanaciones. Ante el cadáver expuesto, sus consorcios no sienten reparos en denigrarle ni satirizarle:

> supe que un profesor de gran ciencia había empezado un estudio crítico de mi vida y mis obras, en el que me desfiguraba horriblemente retorciéndome y exprimiéndome en busca del jugo filosófico que –naturalmente– resultaba ser el pesimismo. Hablaron, en fin, de los versos míos que habían de ser leídos en la velada y unánimes acordaron que fueran los peores para entregarme el descrédito. y decidieron encargar a un viejo venerable la lectura de unas composiciones amatorias, para reírse de los gestos que haría el pobre hombre esforzándose en vencer tan monstruoso anacronismo[36].

El miedo a la muerte como intelectual y artista generan unas energías que le harán salir de la catalepsia e impedir tales maquiavelismos. La narración es ágil y concisa, tal y como las breves columnas exigían, sabiendo mantener viva la atención del lector por la vivacidad de las reflexiones del muerto ante tan insólitas situaciones.

Aunque ya se ha hecho parcial y rápida mención a alguna mujer en estos cuentos germinalistas, llama la atención que el personaje femenino sea muy rara vez protagonista. Como excepción figura la «La duda de la Condesa» de Julio Burell, en un texto que versa en la maternidad frustrada. Burell redime a la mujer como tradicional responsable de no cumplir con la misión reproductora y el deber familiar. Puesto que el marido de la condesa es un personaje díscolo

35. Ramiro de Maeztu, «El hijo muerto. Redimidos», *Germinal,* 13, 30-VII-1897, p. 2.

36. José Verdes Montenegro, «Póstuma», *Germinal,* 22, 1-X-1897, pp. 11-12.

y libertino, Burell plantea en el cuento un gracioso caso del burlador burlado[37].

Al feminismo de Burell, se oponen los otros cuentos en los que la mujer aparece en ambientes decadentistas. En ellos se exalta el amor y la sexualidad como fuerzas naturales y, a través de ellos a la mujer sexualmente liberada, pero también a la perversa mujer fatal[38]. Tras el amor y con la figura del poeta, Jacinto Benavente aboga por el amor libre y las relaciones múltiples y abiertas recurriendo a la imagen de «El cinematógrafo del amor» en su cuento homónimo. Benavente exalta ese tipo de relaciones valoradas como modelos de amor sublime y antiburgués: «divino poeta, que la turba ignorante nos condene[39]».

Idealismo, genialidad, libertad goce, marginalidad singularizan al artista finisecular, espíritu sublime y sensible. Para Dicenta el artista, ante todo amante libre y pulsional, puede ser modelo pedagógico para persuadir y afirmar el valor del goce sensual como energía natural humana, como fuerza de fecundidad y vitalismo que invita, en «El retrato», «a amar de veras con ese amor caótico, donde se unen el suspiro con el rugido, el beso con el mordisco, las lágrimas con la risa, las brutalidades grandiosas de la carne con las grandezas imaginación[40]». Tanto en los cuentos de Benavente y de Dicenta, el aprendizaje por medio del arte induce a los protagonistas a la liberación de las costumbres en contra de la moral dominante. Es la lección que Ramiro de Maeztu también ofrece en «Mujer de su casa», en el que el ama del hogar –soberbia y despótic– es ultrajada por su marido con «el mujerón, con unos pechos como globos y unos aires de gastador» le

37. Julio Burell, «La duda de la Condesa», *Germinal,* 21, 24-IX-1897, pp. 1-2.

38. Carmen, la protagonista de «El retrato» es una mulata liberada. Sus características más relevantes son su sensualidad y erotismo: «sus ojos, en cuyo fondo azuloso destacábanse con apasionada valentía dos pupilas negras como dos cuentas de azabache, su nariz corta, un poco ensanchada hacia los bordes, sus labios eran camales y sus ojos brillantes, no lo eran con la carnalidad bestial, ni con el brillo felino propios a la raza africana. Sólo su cuerpo asemejábase por la corrección y la sensualidad de su dibujo, al de esas mujeres bronceadas que cruzan las calles de América moviendo con gracia andaluza y con poderío salvaje las líneas estatuarias de su contorno...», en Joaquín Dicenta, «El retrato», *Germinal,* 15, 13-VIII-1897, pp. 2-3.

39. Jacinto Benavente, «El cinematógrafo del amor», *Germinal*, 14, 6-VIII-1897, p. 4; recogido en Villanos, Madrid, R. Velasco, 1904, p. 32.

40. Joaquín Dicenta, «El retrato», *op. cit.*

metió en casa hasta que se fugaron juntos. La moraleja del narrador omnisciente concluye el cuento de manera tradicional, indicando a la esposa abandonada que: «si se hubiera ocupado un poco menos de ella, y un poco más del modo de besar a su marido[41]…!».

En todos los cuentos publicados en *Germinal,* los personajes suelen aparecen caracterizados de forma similar. Son seres humanos sencillos, muchos casi planos. Su importancia reside más en la idea o valor que simbolizan. En las descripciones físicas se tiende a hiperbolizar los rasgos que contribuyen a la configuración de la idea o del valor que transmiten acentuando el determinismo y los rasgos deformantes o esperpénticos. El efectismo que pretendían crear en sus narraciones radica en la exacerbación de dichos caracteres, inmersos en un mundo tétrico, de miseria y sordidez, apelando a la imaginación y a la emoción, pero también a la repulsión. Cualquier tema y situación es convertido en idóneo para su crítica destructiva de la burguesía y protección de los desheredados, los obreros y los marginales. En la mayoría de estos relatos, como ellos mismos habían exigido a sus mayores, era antes cuestión de fondo, de temas, que de forma. Por ello, como hemos intentado mostrar en esta apretada síntesis, si el Naturalismo radical exigía unos relatos comprometidos para mostrar las lacras de la sociedad y para epatar al burgués, los temas que introdujeron fueron sedimentando los pilares para la apertura ideológica, moral y social que se consolidaría en España unas décadas más tarde.

41. Ramiro de Maeztu, «Mujer de su casa *Germinal,* 22, 24-IX-1897, pp. 8-10.

LA MUJER Y LA DEFENSA DE LA PAZ EN LOS ARTÍCULOS PUBLICADOS POR ISABEL OYARZÁBAL EN *EL SOL* SOBRE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

Laura Palomo Alepuz
Universidad de Alicante

La Primera Guerra Mundial, que tuvo lugar entre julio de 1914 y noviembre de 1918, fue uno de los traumas colectivos más fuertes a los que se enfrentó el ser humano en el siglo XX. A pesar de que un nuevo conflicto universal la superó en número de víctimas mortales y en crueldad, la también conocida como Gran Guerra marcó un antes y un después en la historia, tanto por las características que la singularizan, como por haberse convertido en el punto de partida de futuros desastres. A la participación global; la gran movilización de contingentes de soldados; la propaganda y la censura –que fomentaban el inflamamiento patriótico, y el refinamiento armamentístico, táctico y tecnológico, que incrementaban la capacidad del Ejército para infligir daño, incluso en sectores civiles, (del que son muestra las trincheras, los aviones, los submarinos, los tanques, el gas o las minas antipersona)–, se unió la duración de la contienda, lo que provocó unas heridas sociales catastróficas que veinticinco años más tarde no solo no habían cicatrizado, sino que se habían hecho aún más graves.

Por este motivo, la literatura del periodo reflejó este acontecimiento por extenso. En Francia, como indica Rosa de Diego [1], escritores como Duhamel, Apollinaire, Bernanos, Barbusse, Aragon o Céline combatieron como soldados; se llegó a publicar una revista mensual, *Bulletin des écrivains du 14*, donde se incluían listas con los autores movilizados; varias editoriales publicaron libros y colecciones sobre la guerra; o la prestigiosa publicación *Mercure de France* destinó un apartado específico para reseñar las obras sobre este tema. En el ámbito anglófono, escritores británicos como Arthur Conan Doyle y Ruyard Kipling o americanos como Edith Warton contaron la guerra como corresponsales, según señala Sara Prieto García Canedo [2]. Y en España, a pesar de su neutralidad, se siguió la evolución del conflicto con interés en los principales periódicos y revistas (en donde

1. Rosa de Diego, «Poéticas de la guerra en Francia. Escribir para comprender», *Revista de Historiografía*, 24 (2016), pp. 39-56.

2. Sara Prieto García Canedo, *War Reportage in the Liminal Zone: Anglo-American Eyewitness Accounts from the Western Front (1914-1918)*. Tesis doctoral, Universidad de Alicante, 2015.

publicaron crónicas Julio Camba, Sofía Casanova o Colombine) y aparecieron obras que tenían la contienda mundial como asunto, entre las que se hizo especialmente célebre *Los cuatro jinetes del apocalipsis* de Vicente Blasco Ibáñez[3].

Una parte de los escritores occidentales de este periodo utilizaron su prestigio literario y pusieron su pluma a favor de la propaganda bélica. Para ello, promovieron la idea de que era una causa justa y sagrada; recurrieron al ancestral planteamiento simbólico de la lucha entre el bien y el mal; deshumanizaron al bando enemigo o fomentaron entre las generaciones más jóvenes el alistamiento, que se entendía como una cuestión de honor, una forma de mostrar su fidelidad a la patria, al mismo tiempo que salvaban a la civilización o preservaban valores como la democracia y la libertad.

Sin embargo, también hubo en el ámbito de las letras intelectuales que denunciaron valientemente el sinsentido de tanto derramamiento de sangre y el retroceso que este suponía para el progreso de la humanidad. En este sentido, las décadas de los veinte y treinta fueron especialmente fructíferas. Concretamente, en el año 1929 verían la luz tres novelas que comparten no solo el asunto bélico, sino también el tratamiento descarnado de la guerra: *Adiós a todo eso* de Robert Graves, *Adiós a las armas* de Heminway y *Sin novedad en el frente* de Erich Maria Remarque. Mientras el novelista británico denuncia las manipulaciones del Ejército para ocultar lo que está ocurriendo en el campo de batalla[4] y el americano confiesa haber dejado de creer en el significado de palabras como «sagrado», «glorioso» o «sacrificio[5]», que aparecían con frecuencia en los panfletos propagandísticos; el escritor alemán pone en boca del protagonista de su novela, un soldado alemán veinteañero, la sorpresa por el horror, el dolor, y la falta de sentido de su padecimiento; la queja por la pérdida de la juventud de una generación que debería estar en el apogeo de su

3. Vicente Blasco Ibáñez también compuso una *Historia de la Guerra Europea de 1914*, que publicó la Editorial Prometeo. Para más información sobre esta cuestión, ver Belén Villanueva Barco, «Los cuatro jinetes del Apocalipsis y el éxito de Blasco Ibáñez en los Estados Unidos», *El Rapto de Europa*, 26 (octubre 2014), pp. 49-67.

4. Robert Graves, *Adiós a todo eso*. Barcelona: Muchnik Editores, 2000, p. 259.

5. Ernest Hemingway, *Adiós a las armas*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2019, pp. 213-214.

vida; el desengaño ante la realidad y la bestialización humana, de una forma patética:

> ¡Qué inútil debe ser todo lo que se ha escrito, hecho o pensado en el mundo, cuando todavía es posible que suceda algo semejante! Forzosamente todo debe ser mentira, todo debe ser fútil si la cultura de miles de años ni siquiera ha podido impedir que se derramaran esos torrentes de sangre ni que existieran esas cárceles de dolor y sufrimiento. […] Soy joven, tengo veinte años, pero no conozco de la vida más que la desesperación, el miedo, la muerte y el tránsito de una existencia llena de la más absurda superficialidad a un abismo de dolor. Veo a los pueblos lanzarse unos contra otros, y matarse sin rechistar, ignorantes, enloquecidos, dóciles, inocentes. Veo a los más ilustres cerebros del mundo inventar armas y frases para hacer posible todo eso durante más tiempo y con mayor refinamiento. Y, al igual que yo, se dan cuenta de ello todos los jóvenes de mi edad, aquí y entre los otros, en todo el mundo; conmigo lo está viviendo mi generación. ¿Qué harán nuestros padres si un día nos levantamos y exigimos cuentas? ¿Qué esperan que hagamos cuando llegue una época en la que no haya guerra? Durante años enteros nuestra tarea ha sido matar; este ha sido el primer oficio de nuestras vidas. Nuestro conocimiento de la vida se reduce a la muerte. ¿Qué más nos puede suceder después de esto? ¿Y qué será de nosotros[6]?

También diferentes creadores franceses, como los surrealistas o Maurice Chevalier o Romain Rolland y sobre todo Céline, dejaron clara su postura antimilitarista[7]. El caso de este último es especial, porque la experiencia de la guerra acaba conduciendo al protagonista de su famosa novela, *Viaje al fin de la noche*, a la amargura y el nihilismo:

> El mundo no sabe más que matar. Cuando el mundo se vuelve te mata igual que un durmiente mata las pulgas. Lo que sería morir bien tontamente, me digo, como todo el

6. Enrich Maria Remarque, *Sin novedad en el frente*. Barcelona: Edhasa, 2009, pp. 229-230.
7. Ver Rosa de Diego, *op. cit*.

> mundo, quiero decir. Tener confianza en los hombres equivale a dejarse matar un poco[8].

Muchas de estas voces disconformes son de mujer[9] y esto tiene una importancia fundamental porque una parte del sufragismo y del feminismo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX[10] estuvo muy comprometida también con el pacifismo. Mary Nash explica que en el momento del estallido de la Primera Guerra Mundial «[e]xistía ya una tradición relativamente consolidada de feminismo pacifista[11]», que se remontaba a 1868, cuando Marie Pouchoulin-Goegg fundó en Ginebra la primera sociedad femenina pacifista, la Asociación Internacional de las Mujeres, que trabajó junto a la Liga Internacional de la Paz y la Libertad, creada un año antes. Estas fueron seguidas, entre otras, por la Unión Internacional de las Mujeres, francesa, establecida en 1895 por Eugénie Potonié-Pierre; la Liga de las Mujeres para el Desarme (1896); la Asociación por la Paz y el Desarme (1899) de París; la Sociedad de Jóvenes Italianas por la Paz (1909) y la Liga Femenina Española por la Paz (1930). Pero es la Primera Guerra Mundial la que actúa como un catalizador de esta unión:

> El estallido de la Primera Guerra Mundial en el verano de 1914 suscitó entre un conjunto de mujeres procedentes

8. Louis Ferdinand Céline, *Viaje al fin de la noche*. Barcelona: Seix Barral, 1983 [1932], p. 141.

9. Se suele tomar como un antecedente de la literatura femenina antibélica el alegato que publicó Bertha Von Suttner, *¡Abajo las armas!* en 1889 en el que la autora declara su rebeldía ante la guerra (Barcelona: Editorial Mateu, s. a., p. 103).

10. Mary Nash explica en *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos* (Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 147) que hubo dos corrientes dentro del movimiento feminista internacional: por un lado, la mayoría de las asociaciones decidió apoyar la guerra en sus países de origen (por ejemplo, en EE.UU la organización más importante, Asociación Nacional Americana Prosufragio de la Mujer, manifestó su apoyo a la intervención, y en Inglaterra la sufragista Emmeline Pankhurst defendió la necesidad de aparcar su lucha a favor del voto para ayudar a su país); por otro, otras organizaciones apostaron por la defensa de la paz. Asimismo, Dora Barrancos indica en «Feminismos entre la paz y la guerra» (*La Aljaba*, segunda época, XX (2016), pp. 19-33) que la Federación de la Asociación de Mujeres Alemanas pedía el apoyo de las mujeres a Alemania.

11. Mary Nash, *op. cit.*, p. 150.

> del feminismo sufragista internacional un sentimiento de rechazo hacia la guerra y un fuerte convencimiento de que las mujeres debían alzar sus voces en defensa de la Paz. Esta creencia se materializó tras la suspensión de la habitual reunión bianual de la Alianza Internacional por el Sufragio de la Mujer a causa de la guerra, ya que mujeres como Aletta Jacobs, presidenta de la Asociación Holandesa Pro Sufragio de la Mujer, decidieron movilizarse creando redes de apoyo contra la contienda[12].

En enero de 1915 se celebró una conferencia por la paz en Washington y se anunció el Congreso Internacional de Mujeres que tendría lugar en La Haya cuatro meses más tarde[13]. Sus organizadoras estaban convencidas de que la unión entre las mujeres era una de las formas más poderosas de frenar la guerra. Su intención era no solo esto último, sino también conseguir una paz permanente. Para ello, entendían que se tenía que producir un cambio en la política internacional mediante el establecimiento de acuerdos para el mantenimiento de la paz; que se debía promover la cultura pacífica en la educación de los niños y niñas y que había que propiciar que las mujeres pudieran conseguir derechos políticos y civiles que les permitieran tener representación gubernamental.

Aunque no consiguieron paralizar la guerra y muchas de ellas sufrieron una tremenda represión por su militancia en favor del desarme[14], en este congreso se constituyó la Liga Internacional de Mujeres por la Paz y la Libertad, Wilson incluyó algunas de sus resoluciones en sus catorce puntos y, de alguna manera, se anticiparon a la creación de la Liga de las Naciones.

Pero, además, el movimiento feminista pacifista tuvo bastante repercusión en la obra de escritoras de este periodo. En Inglaterra,

12. Purificación Ubric Rabaneda y Alba Martínez Martínez, «El I Congreso Internacional de Mujeres, La Haya, 1915. Un hito para la cultura de paz cien años después», *Arenal*, vol. XXII, 1 (enero-junio, 2015), pp. 191-209.

13. Cynthia Cockburn, *Des femmes contre le militarisme et la guerre*. [Trad.] Séverine Sofio. [Pról.] Arielle Denis. Paris: La Dispute, 2014, p. 48.

14. Carmen Magalló en *Mujeres en pie de paz* (Madrid: Siglo XXI, 2006, p. 54) relata que a algunas de las delegadas francesas se les confiscaron documentos o se las arrestó, a las italianas se les impidió formar comités de trabajo y a algunas de las alemanas se las insultó y encarceló.

la poeta Vera Brittain, que colaboró como enfermera durante el conflicto armado, publicó en 1933 sus memorias, *Testamento de Juventud*, en las que denunciaba el sinsentido de la guerra, la masacre gratuita de seres humanos y dolor que esta le había provocado al haberle quitado a su hermano, su prometido y varios amigos íntimos, hasta tal punto que, una vez finalizada, había decidido abandonar sus estudios de filología por los de historia para poder indagar en las causas que la habían desencadenado y ayudar a pararla, para lo cual también colaboró con la Liga de Naciones:

> Al principio, la guerra me había resultado exasperante, y me obcequé en ignorarla; luego tuve que aceptar su realidad, y por último me vi obligada a participar en ella, a resistir el miedo, el dolor y la fatiga que me causó, y a presenciar con angustia e impotencia las muertes, no sólo de quienes habían conformado mi vida personal, sino de los muchos hombres valientes y resignados que no pude salvar. Pero eso tampoco es suficiente. Ahora, mi trabajo consiste en saberlo todo de ella y tratar de evitar, en la medida de lo posible, que vuelva a sucederles a otros en el futuro [15].

Unos años más tarde, en 1938, la también creadora feminista Virginia Woolf publicaba el ensayo *Tres guineas* en el que se pregunta por qué se sigue alimentando un belicismo que solamente ha provocado retrocesos en la vida del ser humano [16].

Y en el ámbito español, tanto Sofía Casanova como Colombine fueron reporteras de guerra y ambas defendieron una postura antimilitarista, al mismo tiempo que transmitieron una visión más personal e íntima del conflicto que narraron. En el caso de la primera, que vivió buena parte de la contienda en Polonia, el lugar de procedencia de su marido y que sirvió como enfermera en la Cruz Roja, envió sus crónicas a *ABC*. En ellas trasmite su anhelo de que se produzca el deseado armisticio: «La paz, ¡cuán lejana aún! Hay tantos intereses

15. Vera Brittain, *Testamento de Juventud*. Madrid: Periférica y Errata Naturae, 2019, p. 718.

16. Rosario Mesta Rodríguez, «Sólo hacen falta tres guineas para poder detener la guerra: el combate literario de Virginia Woolf contra la masculinidad, el patriarcado y los conflictos bélicos», *Mujeres en Guerra/Guerra de Mujeres en la Sociedad, el Arte y la Literatura*. [Eds.] Estela González de Sande y Mercedes González de Sande. Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo, 2014.

elevados y mezquinos de los aliados, que la dificultan, y tantas quimeras de Rusia, que ha abierto sus bizantinas alas sobre los azules mares codiciados[17]».

A Carmen de Burgos, Colombine, la Primera Guerra Mundial la pilló en un viaje por Europa. En su retorno a través de Alemania fue confundida con una espía, de lo que daba cuenta una noticia aparecida en *El Heraldo*, una de las publicaciones periódicas en las que colaboraba, el 25 de agosto de 1914. Como señala Helena Establier, la escritora compatibiliza su pacifismo con su aliadofilia y en sus textos periodísticos sigue con especial atención la situación de las mujeres durante el conflicto[18]. En ellos, defiende la idea de que la mujer, como posible madre, garantiza la preservación de los valores humanos de la paz y ensalza la labor, sobre todo la moral, que este colectivo está desempeñando durante la guerra[19]. Estos aspectos, junto a su militancia socialista, aproximan la visión que trasmite Colombine sobre la Primera Guerra Mundial a la de la autora sobre la que trata este trabajo: Isabel Oyarzábal.

Isabel Oyarzábal empezó a publicar en el madrileño periódico *El Sol* el 5 de diciembre de 1917. Ya tenía una cierta trayectoria como periodista: su primera experiencia había sido fundar junto a su hermana Ana y su amiga Raimunda Avecilla una revista para mujeres que se llamaba *La Dama* en diciembre de 1907. En esta, la escritora malagueña redactaba buena parte de los artículos y los publicaba bajo pseudónimo. La empresa se mantuvo hasta 1911, cuando por problemas económicos y el cansancio provocado por la imposibilidad de innovar, se vieron en la obligación de cerrarla. Poco después, la autora comenzó a trabajar como corresponsal para la agencia de noticias londinense *Laffan News Bureau* y el periódico *The Standard*. Y al principio de 1916 empezaron a aparecer sus colaboraciones en *El Día*, donde adoptaría el pseudónimo con el que firmaba sus publicaciones en *El Sol*: Beatriz Galindo; el cual había tomado en

17. Sofía Casanova, *De la guerra. Crónicas de Polonia y Rusia*. Madrid: R. de Velasco, 2016, p. 102.

18. Helena Establier, «La Dama Roja: Literatura y Pacifismo en Carmen de Burgos Seguí (Colombine)», *Analecta Malacitana*, vol. XXXIV, núm. 2, 2011, pp. 435-454.

19. Carmen de Burgos (Colombine), «Las mujeres y la paz», *El Heraldo de Madrid*, 30-11-1914 y «Energía femenina», *El Heraldo de Madrid*, 21-08-1915.

homenaje a la institutriz de Isabel la Católica que, por sus amplios conocimientos en la lengua de Virgilio, fue apodada *La Latina*.

El Sol, que comenzó su andadura en 1917 y dejó de publicarse en 1939, se había convertido en uno de los periódicos más prestigiosos de España. Fue fundado por Nicolás Urgoiti, director de la empresa Papelera Española. Estaba formado por unas doce páginas de gran formato y se editaba con gran calidad. De tendencia progresista, se dirigía a un público burgués liberal cultivado[20]. Lo dirigió Félix Lorenzo y contó entre sus colaboradores con la flor y la nata de la intelectualidad. Así lo relata la propia Isabel Oyarzábal en sus memorias, *Hambre de Libertad*:

> Se trataba de una publicación aliadófila y liberal que estaba teniendo mucho éxito debido sobre todo a la alta calidad de su contenido. La plantilla se había elegido con mucho cuidado. Allí colaboraban escritores como Luis Araquistáin, persona sólida y combativa, cuya acerada pluma causaba terror entre sus oponentes; Ramón Pérez de Ayala, el novelista, cuyo libro AMDG (*Ad Majorem Dei Gloriam*) escrito en su época de ardor juvenil y terminantemente prohibido por los jesuitas, daba ahora paso a unos leves intentos de esconder un escepticismo creciente que acabaría siendo muy útil, años después, cuando los acontecimientos en España exigieron un sacrificio personal en los hombres que habían sido pioneros en el campo del pensamiento independiente; Salvador de Madariaga, inteligente y crítico, quien coqueteaba con la reacción desde su retiro en una universidad inglesa; Gregorio Marañón, médico preferido de una aristocracia indulgente ante sus opiniones progresistas, intuyendo tal vez que llegaría un día en que se haría un maestro en el arte de mantenerse al margen.
>
> El filósofo José Ortega y Gasset, quien asimismo utilizaba el periódico como tribuna para dar a conocer sus opiniones, hablaba como si fuera un espectador que contemplaba España desde fuera. Desgraciadamente toda su vida siguió siendo un espectador, nunca un actor.

20. Así se indica en descripción que da la Biblioteca Nacional de España, en su apartado de «Hemeroteca Digital» a la colección de *El Sol*, que se puede consultar en esta dirección: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0000182002&lang=es>.

> La condesa de Pardo Bazán, una de las mejores escritoras del siglo XIX, también hacía sus colaboraciones esporádicas en el periódico. Ella iba consolidando su éxito con el paso del tiempo y continuaba incomodando a los miembros de la Real Academia Española, que seguían negándole un sillón por el simple hecho de ser mujer. […]
>
> Por último, pero no por ello menos importante, estaba Bagaría, el dibujante cuyas tiras anti-germanas sentaban tan mal en la Embajada alemana de Madrid[21].

Además de Emilia Pardo Bazán e Isabel de Oyarzábal, en el periódico colaboraron otras periodistas o escritoras como María Luz Morales o Carmen de Icaza, de acuerdo con Carmen Servén[22]. Las dos últimas, como nuestra autora, fueron las encargadas de la página femenina de *El Sol*.

Pero este no fue el único cometido de nuestra autora; en este diario escribió dos tipos de textos: por un lado, la mencionada página femenina, que cambió dos veces de cabecera –como indica Amparo Quílez Faz[23], desde el 3 diciembre de 1917 se tituló «Diario de la mujer» y a partir del 14 de junio de 1918, «Crónica femenina»– y en la que reflexionaba sobre cuestiones relacionadas con el feminismo, el sufragio, aspectos sociales, educación, literatura e infancia; por otro lado, la crítica teatral, enfocada exclusivamente a reseñar los trajes

21. Isabel Oyarzábal, *Hambre de Libertad. Memorias de una embajadora republicana*. Granada: Ultramarina, 2011, pp. 155-156.

22. Carmen Servén Díez, «Mujer y prensa: la página femenina de *El Sol* (1917-1936)», *Congreso Internacional de Comunicación y Género*, Sevilla, 2002, pp. 1061-1074.

23. Isabel Oyarzábal, *Mujer, voto y libertad*. [Ed.] Amparo Quílez Faz. Sevilla: Renacimimento, 2013, p. 18. Se trata de una recopilación de artículos de la autora publicados en *El Sol*. Ver también Amparo Quílez Faz, «Isabel Oyarzábal Smith: mujer, prensa e ideología», *Mujer, literatura y esfera pública (1900-1940)*. [Eds.] Pilar Nieva de la Paz *et al*. Londres: Támesis Book, 2008, pp. 61-72; Amparo Quílez Faz, «Mujer y prensa: artículos periodísticos de Isabel Oyarzábal Smith (1907-1921)», *Escritoras españolas en los medios de prensa entre 1868 y 1936*. [Eds.] Carmen Servén e Ivana Rota. Sevilla: Renacimiento, 2014, pp. 169-206; Amparo Quílez Faz, «Periodismo y mujer: Isabel Oyarzábal y *El Sol* de Madrid (1917-1919)», *Patrimonio literario andaluz II*. [Ed.] Antonio Gómez Yebra. Málaga: Universidad de Málaga y Unicaja, 2008, pp. 111-132 y el portal dedicado a Isabel Oyarzábal en la Biblioteca Virtual Cervantes, creado también por Amparo Quílez Faz.

y decorados que aparecían en las representaciones relevantes del Madrid de la época, que también cambió de nombre a lo largo de los años: «Revista de trajes», «Del arte del vestir» o «Del arte del vestir y del decorado». Dentro de este amplio corpus, vamos a centrarnos en nuestro trabajo en aquellas publicaciones incluidas dentro del primer grupo en las que la Primera Guerra Mundial aparece como asunto principal o en las que inserta referencias a ella.

A pesar de que España permaneció neutral, la conflagración mundial se convirtió en un tema recurrente en la prensa española, como la misma autora cuenta en su libro de memorias:

> Aquel verano estalló la guerra en Europa. La opinión pública en España se levantó conmocionada. La Primera Guerra Mundial provocó sentimientos que los propios conflictos internos y las muertes no habían originado. Antes de un mes los españoles ya se habían divido en dos facciones, que apoyaban a cada uno de los contendientes: los aliadófilos y los germanófilos. En los cafés, en las calles y en los hogares se discutía con una vehemencia tal que en más de una ocasión se llegaba a las manos[24].

Además, Isabel Oyarzábal se vio especialmente afectada por ella, tanto de forma personal –su madre era escocesa y mantenía lazos familiares y amistosos en Gran Bretaña, había perdido a dos primos escoceses en la contienda y su hermano Juan se alistó como voluntario, lo que según su propia declaración, le creaba una «situación de temor permanente[25]»– como por su condición de intelectual y humanista. Por este motivo, la siguió con vivo interés, lo que se refleja en los textos que publicó en *El Sol* entre 1917 y 1920. Entre estos destacan distintos temas: cuestiones sociales relacionadas con la guerra; el cambio en la situación de la mujer, su emancipación; el auge del feminismo y la conquista del voto que esta ha propiciado; o las relaciones entre feminismo y pacifismo.

Respecto a la primera cuestión, existe un grupo más general de artículos en el que se refiere a cuestiones sociales, políticas o religiosas que tienen que ver con la guerra. De este modo, en «La liberación de

24. Isabel Oyarzábal, *op. cit.*, p. 130.

25. *Ibid.*, p. 154.

tierra santa[26]» explica que este territorio ha dejado de formar parte del Imperio otomano; en «La familia del combatiente. Previsión norteamericana[27]» ensalza la labor solidaria que está desempeñando la Cruz Roja americana con los soldados y sus familias, al encargarse de ayudarlos a resolver asuntos legales o médicos pendientes y facilitarles la comunicación con su familia; y en «El fumar, vicio femenino» explica que en Inglaterra, de todos los segmentos sociales, es el de la mujer aquel en el que se ha extendido más el tabaquismo, por lo que el Gobierno de este país se plantea restringir los bonos para su adquisición, y aventura como posible causa de este fenómeno el hecho de que se haya incrementado la ansiedad y el trabajo femenino durante la guerra.

Dentro de este conjunto, podemos destacar un subgrupo en el que relaciona la Primera Guerra Mundial con fenómenos vinculados con la apariencia y los suministros como: «La guerra y la moda[28]», en el que informa que la guerra ha impedido a los modistas de París emplear paja para confeccionar sombreros, por lo que los han tenido que sustituir por la seda con gran éxito; «Los lutos y la guerra[29]», donde anuncia la aprobación por parte del presidente Wilson de la propuesta del Comité Femenino del Consejo de Defensa Nacional americano para que se prescinda del luto convencional por los familiares fallecidos durante la contienda, y se sustituya por una banda negra que se llevaría en el brazo y constituiría la única manifestación externa de su duelo –y aprovecha para reflexionar sobre algunas manifestaciones de luto excesivas de nuestro país– y «Comentarios a "Sábanas de actualidad"[30]». En este explica que escribe en contestación a un artículo que Mariano de Cavia había publicado en *El Sol* el 15 de agosto. El periodista comentaba que había leído en *Le Figaro* de París que en plena guerra las francesas elegantes discutían si las sábanas de terciopelo o la de crespón de China eran mejores y daban por hecho que en la temporada siguiente se iban a seguir utilizando

26. Isabel Oyarzábal, «La liberación de la tierra santa», *El Sol*, 18-12-1917.
27. Isabel Oyarzábal, «La familia del combatiente. Previsión norteamericana», *El Sol*, 29-07-1918.
28. Isabel Oyarzábal, «La guerra y la moda», *El Sol*, 29-04-1918.
29. Isabel Oyarzábal, «Los lutos y la guerra», *El Sol*, 14-06-1918.
30. Isabel Oyarzábal, «Comentarios a "Sábanas de actualidad"», *El Sol*, 18-08-1918.

los tejidos más ricos para la confección de prendas de uso casero y le preguntaba a su compañera su opinión sobre el derroche que se estaba haciendo en ese momento. Beatriz Galindo (Isabel Oyarzábal) parte del pretexto de la moda para hacer una alabanza aliadófila:

> Sábanas de terciopelo y crespón de Francia frente a sábanas de papel de la invencible Alemania… ¡Oh humillante despertar el de un pueblo militarista entre sábanas de tan frágil materia! De hierro fueran mucho mejor (sino más cómodas) tratándose de la patria del canciller de ídem… por lo menos, estas no hubieran indicado pobreza de originarios elementos. Y que no nos vengan nuestros perspicaces germanizados, cubiertos con la capa de la disculpa higiénica, contando que las sábanas de papel son milagros curativos y preventivos de todos los males habidos. Tan acostumbrados nos tienen ya a tales patrañas que no consiguen disimular, ni mucho menos disfrazar, la verdad.

Sin embargo, quizás los más representativos e interesantes son los que tratan temas que tienen que ver con la situación femenina. En buena parte de estas publicaciones subraya la relación entre la Primera Guerra Mundial y la emancipación de la mujer y, en concreto, el impulso que este hecho ha dado a la causa del feminismo. Uno de los más sugerentes es «El trabajo de la mujer y la guerra[31]» en el que explica que pocas reformas han avanzado de forma más sorprendente en ese momento como la situación social de la mujer, lo que tiene que ver con las consecuencias ideológicas de la contienda:

> Es innegable que, de no estallar el conflicto europeo, poco hubieran adelantado a estas fechas los problemas anejos a la situación política, social y económica de la mujer, y esta hubiera tenido que luchar largo tiempo aún por sus derechos, confinando su energía a aquellos terrenos limitados que la sociedad juzgaba compatibles con su sexo. La lucha terrible, que fue arrancando de sus hogares y de los centros de su actividad a los hombres de los países beligerantes, precipitó inesperadamente los acontecimientos y, de elemento perturbador a veces y siempre dependiente del sexo fuerte, la mujer pasó a ser una fuerza indispensable, no solo para el

31. Isabel Oyarzábal, «El trabajo de la mujer y la guerra», *El Sol*, 27-05-1918.

> sostenimiento del hogar, sino para el funcionamiento de la patria.
>
> De saber poco o nada, ha llegado a poder hacerlo todo, y eso, con tanta o mayor perfección que el hombre. Así lo reconocen los directores e inspectores de fábricas y centros industriales, los mismos, quizás, que por negarles antiguamente la capacidad necesaria para ciertos trabajos, mermaron despiadadamente su salario [32].

Y explica que las mujeres procedentes de los países contendientes han ampliado su campo de acción al salir de sus hogares para sustituir a los hombres en sus trabajos y, por lo tanto, han ensanchado el estrecho abanico de profesiones que tradicionalmente desempeñaban, en lo que han demostrado no solo que estas labores no son incompatibles con su naturaleza, como se les había hecho creer, sino que, además, eran capaces de realizarlas con éxito, lo que ha permitido que se produjera un cambio de mentalidad, que se refleja incluso en su vestimenta, que ha desembocado en varios países occidentales en la consecución del ansiado derecho al voto.

Pero, el esperanzador comienzo del artículo finaliza con la lamentación amarga por el hecho de que España no pueda compartir este avance y el deseo de que en un futuro se produzcan también en nuestro país las condiciones necesarias para que acontezca:

> Aquí en España, alejados de la terrible contienda, no llega sino el eco de tales innovaciones y reformas, y la mujer, no sabiendo ni pudiendo darse cuenta de lo que con el tiempo podrán esos cambios radicales afectar a ella, sigue encerrada dentro de los estrechos límites de siempre, restringiendo su actividad a los terrenos que cree compatibles con su sexo, como el colegio, el taller de costura, a lo sumo la mecanografía

32. *Idem.* Gisela Bock, en «Pobreza femenina, derechos de las madres y estados del bienestar (1890-1950)» (*Historia de las mujeres*. [Coords.] Georges Duby y Michelle Perrot. Madrid: Taurus, 1993, p. 16) cuenta que hasta la Primera Guerra Mundial solo los hombres eran considerados ciudadanos, los programas de seguridad social discriminaban a las mujeres y su representación y retribución laboral era escasa. Asismismo, María Vidaurreta Campillo en «Guerra y condición femenina en la sociedad industrial» (*REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 1 (1978), p. 75) declara que «en cuatro años de conflagración se hizo más por la mujer, en cuanto a su igualdad económica y política, que en toda una generación de agitación feminista».

> y telegrafía (estas dos con grandes limitaciones), aventurándose solo en casos aislados a esferas algo más complejas, como la medicina y la farmacopea. […]
>
> Día vendrá, ¿qué duda cabe?, en que, orientando el gusto y la capacidad de nuestro elemento femenino, pueda la mujer ampliar su esfera de acción como la de todas las naciones civilizadas; pero mientras tanto no le sean concedidos sus plenos derechos, no estaría de más que sentara las bases de su futura independencia, ya en el campo de la pedagogía moderna, ya en el de la literatura, ya en el de las artes, empezando por lo que a su hogar pueden afectar todas ellas[33].

También es interesante, en este sentido, la publicación que lleva por título «La mujer turca en la guerra[34]», en la cual informa de que en Turquía se ha organizado un ejército de mujeres y reflexiona sobre la independencia y la liberación que esta participación le puede deparar a la mujer de este país, así como «La mujer polaca, su obra, sus derechos y su porvenir[35]», donde habla de las aspiraciones soberanistas de Polonia, de sus mujeres y de qué modo la guerra les ha afectado:

> Así las cosas, estalló la guerra, sorprendiendo a la mujer polaca en el mismo estado de obligada inactividad política de siempre, pero dando a cada vez nuevas pruebas de su enorme valer.
>
> El sufrimiento que ahora soporta, según cuentan los que por azar han tenido contacto con aquellas regiones, escenas sangrientas de la guerra actual, supera a cuanto pueda imaginar el pensamiento humano.
>
> A causa de la injusta división del territorio nacional, los hermanos luchan contra los hermanos, las más horrorosas batallas han surgido en su seno, y los niños pequeños han muerto a cientos, por millares, de enfermedades, de hambre y de miseria.
>
> Las mujeres casadas con polacos que sirven al ejército ruso, abandonadas a su suerte, arrastran una vida de

33. Isabel Oyarzábal, «El trabajo de la mujer y la guerra», *El Sol*, 27-05-1918.
34. Isabel Oyarzábal, «La mujer turca en la guerra», *El Sol*, 27-02-1918.
35. Isabel Oyarzábal, «La mujer polaca, su obra, sus derechos y su porvenir», *El Sol*, 05-03-1918.

> inconmensurable privación porque al amado y desdichado país, aislado del resto del mundo, no llegan los socorros que las grandes naciones envían a otros territorios invadidos, remediando en cierto modo su actual pobreza.
>
> Si comparamos la situación de la mujer polaca con la del elemento femenino de otros pueblos y de sus propias vecinas, Finlandia y Rusia, veremos cuán inferior es la de aquella, ya que no hay estado que reconozca siquiera y alabe, como se merece, su gestión valerosa, sufrida y eficaz desde que empezó la guerra.
>
> Es de esperar que cuando Polonia recupere la unidad nacional, y con ella su sana independencia, los hombres del país sabrán recompensar las altas vidas de las mujeres de su raza, concediéndoles los mismos derechos que hoy disfruta el feminismo en otras tierras, y revelándolas de la carga pesada que con mansedumbre infinita y fijos los ojos en el porvenir, soportaron en silencio tanto tiempo[36].

Por otro lado, en «La mujer en el extranjero[37]» explica que, como consecuencia de la desmovilización que provocó la esperada paz, se habían empezado a producir tensiones entre hombres y mujeres, debido a que, desde determinados ámbitos masculinos se percibió su presencia en el mercado laboral como una amenaza, lo que provocó su expulsión de aquellos puestos de trabajo que habían ocupado durante el conflicto y un desprestigio de la labor que habían desarrollado y que les había sido agradecida con tanto calor en los años anteriores[38], por lo que celebra la noticia de que la Liga Nacional de la Trade Union femenina norteamericana haya enviado invitaciones a treinta y cuatro países para que mandaran delegadas femeninas al próximo Congreso Internacional del Trabajo.

Asimismo, en «Comentarios al Congreso de Ginebra[39]» subraya el poder que el feminismo ha ido adquiriendo durante los últimos

36. *Idem*. Es posible que influyera en su interés por la situación de Polonia la lectura de los artículos publicados en *ABC* sobre el avance de la guerra en este país por Sofía Casanova.

37. Isabel Oyarzábal, «La mujer en el extranjero», *El Sol*, 18-10-1919.

38. Ver David Stevenson, *1914-1918. Historia de la Primera Guerra Mundial*. Barcelona: Debate, 2017, pp. 167-168

39. Isabel Oyarzábal, *Mujer, voto y libertad*, *op. cit*, pp. 237-240.

años y señala la guerra como la principal causa de su impulso, sobre todo en los países contendientes.

En algunos casos, se centra en la labor o en la conducta ejemplar de una mujer concreta durante la guerra. Es lo que ocurre en «La mujer en la guerra[40]», donde ensalza el trabajo de la enfermera escocesa Elsie Inglis, que después de haber ofrecido sus servicios al gobierno inglés y haber sido rechazada, organizó con el apoyo de las Sociedades Sufragistas de Escocia, Unidades de Hospitalización, exclusivamente compuestas por mujeres, que desempeñaron su labor con éxito en Serbia y Rusia[41], o en «El hogar de los lisiados[42]» donde da noticia de la generosidad de una dama inglesa, Annabel Dolt, que dona para el uso de los mutilados y afectados física o psicológicamente por la guerra nueve casas de su propiedad.

Como indicaba Isabel Oyarzábal, una de las consecuencias más positivas de este cambio de actitud respecto a la mujer que la guerra propició fue la concesión del derecho al voto femenino en varios de los países implicados en el conflicto. La autora dedicó varios textos a subrayar los progresos que se iban produciendo en este campo, tanto desde una perspectiva más general, como en «El sufragio femenino: lo que significa el derecho a votar[43]» –donde contaba que en Inglaterra se había votado una ley favorable al voto de las mujeres, que en Rusia se había conseguido como consecuencia de la revolución y que todo parecía indicar que Suiza, Francia, Italia, Alemania y los Estados Balcánicos no tardarían en seguir su ejemplo, al mismo tiempo que

40. Isabel Oyarzábal, «La mujer en la guerra», *El Sol*, 8-02-1918.

41. Amparo Quílez Faz, en su edición de algunos artículos de Isabel Oyarzábal ya mencionada indica sobre estos hospitales: «prestaron atención a los heridos en pésimas condiciones, teniendo que hacer frente a dificultades de todo tipo: diferencia de idioma, falta de instalaciones y medios materiales, condiciones higiénicas muy deficientes, condiciones climatológicas extremas, sobrecarga de heridos, bombardeos, el arresto de algunas de las doctoras y la dificultad de tener que prestar sus servicios como prisioneras en territorio ocupado por asutriacos y alemanes. Algunas de las mujeres participantes dieron su vida en el empeño: algunas murieron de tifus, la doctora Edith Cavell fue fusilada por los alemanes y Elsie Inglis, murió, enferma y agotada, el mismo día de su desembarco en Gran Bretaña». *Op. cit.*, p. 274.

42. Isabel Oyarzábal, «El hogar de los lisiados», *El Sol*, 6-04-1918.

43. Isabel Oyarzábal, «El sufragio femenino: lo que significa el derecho a votar», *El Sol*, 10-02-1918.

se quejaba del poco interés que esta legítima aspiración despertaba en el elemento femenino español– como centrándose en la situación concreta de varios países: «En Francia se propone conceder el voto a la mujer[44]»; «El sufragio de la mujer en Francia[45]» y «El sufragio femenino en Alemania[46]». En este último daba a entender que este cambio había sido una consecuencia provechosa de la victoria de los aliados.

Finalmente, sin duda, el grupo de artículos de mayor relevancia es el que tiene como tema común la relación entre feminismo y pacifismo, que como hemos señalado antes, la Primera Guerra Mundial contribuyó a afianzar. Isabel Oyarzábal fue a lo largo de toda su vida una firme defensora de la paz; así lo demuestra en sus artículos periodísticos, en su obra literaria; en la conferencia que impartió en 1932 en el Lyceum Club sobre «La mujer y el desarme mundial»; en su compromiso social y político con el socialismo antimilitarista y en su adscripción a la Liga Femenina por la Paz y la Libertad, de la que llegó a ser presidenta a partir de 1929; su participación en la Conferencia sobre el Desarme celebrada en Ginebra, en 1932; en el Congreso Internacional de Mujeres contra la Guerra y el Fascismo, que tuvo lugar en París en 1934 y su labor como embajadora de Suecia, entre 1936 y 1939.

En los artículos que publicó en *El Sol* sobre la Primera Guerra Mundial, este pacifismo queda de manifiesto en «El feminismo y la paz[47]», «Un monumento a la mujer austríaca[48]», «El bombardeo de París[49]» y «La "Carta internacional de la mujer"[50]». Mientras que en el primero aplaude el hecho de que entre la comisión maximalista rusa encargada de negociar el armisticio de Brest-Litovsk, que puso fin a las hostilidades entre el imperio alemán, el imperio otomano, el imperio austrohúngaro, Bulgaria y Rusia, haya una mujer; en el

44. Isabel Oyarzábal, «En Francia se propone conceder el voto a la mujer», *El Sol*, 8 -09-1918.
45. Isabel Oyarzábal, «El sufragio de la mujer en Francia», *El Sol*, 9-09-1918.
46. Isabel Oyarzábal, «El sufragio femenino en Alemania», *El Sol*, 14 -09-1919.
47. Isabel Oyarzábal, «El feminismo y la paz», *El Sol*, 17-12-1917.
48. Isabel Oyarzábal, «Un monumento a la mujer austríaca», *El Sol*, 6-02-1918.
49. Isabel Oyarzábal, «El bombardeo de París», *El Sol*, 3-02-1918.
50. Isabel Oyarzábal, «La 'Carta internacional de la mujer'», *El Sol*, 29-04-1919.

segundo, después de haber mencionado que el conde Czernin, en un discurso pronunciado en la Cámara austríaca, había alabado la actitud y la labor de las mujeres de su país durante la guerra y había anunciado su intención de elevar un momento en el lugar más bello de Viena para homenajearlas, expresa su opinión de que no solo las mujeres austríacas se merecerían un monumento, sino las de cualquiera de las naciones en lucha, y después formula su deseo de que la sociedad se convenza de la necesidad de construir uno con un carácter más útil y práctico para la humanidad:

> Un monumento que sea promesa irrefutable de que en el porvenir no se verá jamás sujeta la mujer a la tortura de entregar a la ambición humana el fruto sagrado de sus entrañas. Un monumento que, a la par que perpetúe la memoria del heroísmo femenino, garantice su tranquilidad para lo futuro. Un monumento condensado en una frase, en una disposición en los pliegos firmados de la paz. Un monumento que se llame: el desarme mundial[51].

Aunque en este último texto esboza la vinculación que para ella adquieren feminismo, pacifismo y maternidad, es en los dos últimos donde su concepción respecto a esta queda más patente. Isabel Oyarzábal, como otras feministas de su época, consideraba que la mujer, en tanto que posible madre, debería ser por naturaleza, defensora de la paz y de los valores humanos[52]. En el primero, publicado el 8 de febrero de 1918, manifiesta su desprecio y su horror por el bombardeo civil de París, que llevó a cabo el ejército alemán: «Como mujeres y como madres debiera protestar y oponerse a ello todo el

51. Isabel Oyarzábal, «Un monumento a la mujer austríaca», *El Sol*, 6-02-1918.

52. María Dolores Mirón Pérez *et al.* (*Las mujeres y la paz: génesis, evolución de conceptualizaciones, símbolos y prácticas*. Madrid: Instituto de la Mujer, p. 26) relacionan la concepción del pacifismo de la mujer como una fuerza innata por su posible condición de madre con la posición esencialista del primer sufragismo. También alude la autora a esta concepción en sus memorias, donde explica que se alegra de que su hija, que nació en pleno conflicto, fuera una mujer porque eso significaba que no moriría matando en una guerra (Isabel Oyarzábal, *op. cit*, p. 152) o en su obra de teatro *La cruz del camino*, (en *Diálogos con el dolor*. [Ed.] Carlos Rodríguez Alonso. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999) en la que contrapone el mensaje humano y pacífico de María, madre de Jesucristo, al discurso del odio del nazismo.

elemento femenino del mundo[53]» y en «La "Carta internacional de la mujer"» explica que el feminismo se preocupa por el futuro de los hijos y que, en este sentido, el Centro del Trabajo de la Mujer en París ha elevado a la Conferencia de la Paz la proposición de la creación de una Carta Internacional de la Mujer, la cual contendrá, entre otros principios, la abolición del derecho a ir a la guerra y la exigencia del desarme general, lo que garantizará la protección de la juventud frente a los riegos de una guerra futura.

En esta línea, existen otros dos textos en los que relaciona el pacifismo con la literatura escrita por mujeres. En «Una autora inglesa en España» lo hace de manera muy tangencial. Alude a la paz para enmarcar la llegada de Mrs. Alec Tweedie, pero en «"Sueños mutilados", por Lucy Kufferath[54]» describe este alegato pacifista "excepcional" y extracta algunos párrafos de gran belleza y fuerza emotiva desgarradora. En uno de ellos la escritora se lamenta de que los hombres no sean capaces de llegar a un acuerdo y de que las mujeres tengan que presenciar impotentes cómo de este modo se pone de manifiesto «el fracaso de la leyenda del amor universal». En otro, contrasta la belleza de la naturaleza, que en su ciclo eterno de las estaciones vuelve a traer las suavidades del otoño, junto al dolor y la destrucción que provoca la guerra. Pero quizás el más patético es este, que coincide con la línea de pensamiento de Isabel Oyarzábal:

> ¡Hombres que segáis vidas! ¿Acaso desconocéis el milagro de una sola vida humana? ¡Ah, si vosotros como la mujer, hubierais sentido dentro de vuestras entrañas estremecerse la vida; si hubierais oído junto a vuestro corazón el primer emocionante latido de una existencia nueva; si hubierais concebido; si hubierais visto nacer y hubierais mecido en vuestros brazos, como nosotras, a la vida misma, no hubierais podido cometer el horrible sacrilegio! Pero… ¡no sabéis lo que es eso!... ¿Qué mujer hay que aspire a ser madre después de presenciar el terrible duelo? Ocultemos nuestros cuerpos, destruyamos nuestras cunas, para no volver jamás a ver al ser de nuestra carne luchando por dar muerte o dejándose matar[55].

53. Isabel Oyarzábal, «El bombardeo de París», *El Sol*, 3-02-1918.

54. Isabel Oyarzábal, «"Sueños mutilados", por Lucy Kufferath», *El Sol*, 12-02-1918.

55. *Idem*.

En definitiva, en sus artículos publicados en *El Sol* sobre la Primera Guerra Mundial Isabel Oyarzábal analiza el conflicto global desde una perspectiva humanística, que defiende un compromiso ético con el progreso de la sociedad.

Como muchas otros intelectuales y feministas de su época, interpretó este enfrentamiento que sumió en la catástrofe al mundo como un absurdo, interesado y cruel derramamiento de sangre y abogó por el advenimiento de la paz.

Para ello, se centró, especialmente, en mostrar a sus lectores/as aquellos aspectos más personales o los que, por ser protagonizados por un grupo más alejado de las portadas de los diarios, el femenino, le interesaba reivindicar.

En este sentido, destacó las acciones solidarias desarrolladas colectiva o individualmente por mujeres en favor del ser humano; los avances que la guerra les había ido proporcionando en los terrenos político, social y económico y su labor infatigable en favor de la desmilitarización internacional, a la vez que relacionaba estos aspectos con un ámbito especialmente querido para ella, el de la literatura.

Entre finales de la década de los años diez y principios de los veinte, nada le hacía sospechar que tanto ella como sus seres más amados se tendrían que enfrentar a un combate aún más atroz, por producirse entre hermanos y hermanas, que la acabaría expulsando para siempre de su país. En esta situación, no es sorprendente que sus convicciones pacifistas se tambaleasen por primera vez, sin llegar al fin a derrumbarse:

> a veces me desconcierto debido a los sentimientos encontrados que albergo dentro de mí misma, los cuales no fueron el menor de mis sufrimientos durante la guerra civil. El sentimiento de desear la paz, y ansiar que otros vinieran en ayuda de mi país, de condenar el armamento por un lado y sin embargo pedir armas por otro, de sentir devoción por la vida humana pero desear su destrucción a veces son sentimientos contradictorios que han reafirmado otros. Entre ellos la convicción de que la democracia es el único sistema político en donde la gente puede ser feliz. El odio es la fuerza más destructiva que un país puede sufrir y que la libertad es el más preciado de los dones. No me refiero solo a la libertad política, que es por supuesto fundamental. Hablo también de

> la economía y de otro tipo de libertad que permite al hombre crecer y desarrollarse de acuerdo con los dictámenes de su corazón. Existen muchos tipos de esclavitud y no es menos degradante aquella que nos impide hacer uso de nuestras posibilidades creativas.
>
> Ninguna democracia merece tal nombre si no proporciona a los seres humanos la oportunidad de crear… Grandes obras de arte o simples manifestaciones de belleza, aunque propias del hombre. Creo firmemente que llegará un día que todo será posible, y porque lo creo estoy convencida que merece la pena vivir[56].

56. Isabel Oyarzábal, *Hambre de Libertad*, *op. cit.*, p. 478.

La cultura francesa en las revistas de Burgos entre 1923 y 1935

Leonardo Romero Tobar
Universidad de Zaragoza

La situación geográfica de Burgos en la comunicación de la frontera hispanofrancesa con Madrid y las relaciones académicas de su Instituto de Enseñanza Media con la Universidad de Toulouse –gracias a los Cursos Merimée-De Sebastián, fundados en 1906– habían conseguido retocar a la arcaica Cabeza de Castilla como si fuera un núcleo urbano que abría sus balcones a la modernidad [1]. Testimonios elocuentes de esta metamorfosis fueron la revista *Parábola* y todas las actividades culturales que se gestaron desde su núcleo fundador a partir del año 1923. La sombra de los Cursos hispano franceses –conocidos en la ciudad bajo el remoquete de «los cursos de Extranjeros»– planea en algunos textos aparecidos en otras publicaciones del grupo *Parábola*, como en esta cuarteta de Francisco Vighi que ironiza sobre las tradiciones seculares de la ciudad castellana: «Laín-Calvo, Nuño Rasura/ esperan en sus asientos/ ser nombrados profesores/ de los cursos de extranjeros [2]».

Las publicaciones periódicas de la capital castellana menudearon en los siglos XIX al XXI (ver Chomón Serna para el siglo XIX [3]) incorporando las innovaciones técnicas –como la foto de la ciudad centrada en la catedral reproducida en *El Genio* de 1875– o el humor costumbrista que cultivó Jacinto de Ontañón Enríquez y Arias de Mendoza en su publicación festiva *El Papa-moscas* editada también en Burgos desde el año 1878 al 1917. Y desde este año hasta 1920 fundida con otra publicación festiva, *Guasa Viva*. Precisamente este prolífico periodista fue el padre de Eduardo de Ontañón, el fundador

1. Leonardo Romero Tobar, *Burgos en la literatura moderna (siglos XIX a XXI)*. Burgos: Dossoles, 2019, pp. 73-83.

2. Francisco Vighi, *El Ciprés* (21/03/1935). Ejemplar conservado en la Biblioteca Pública de Burgos. De *Parábola* hay edición facsímil del año 2004 por la que se cita en estas páginas: AA. VV., *Parábola (Burgos 1923-1928)*. Ignacio Fernández de la Mata y Juan Carlos Estébanez Gil, eds. Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2004. A partir de este momento, se hará referencia en el texto al número de la revista o a las páginas directamente.

3. José María Chomón Serna, *Burgos: Prensa y periodistas del siglo XIX. La importancia de la información local*. Madrid: Editorial Fragua, 2017.

y gestor incansable de *Parábola*, revista incluida en los estudios y repertorios más importantes de los dedicados a las revistas españolas de vanguardia.

La biografía de Eduardo de Ontañón Levantini (Burgos, 1904 – Madrid, 1949) es muy rica en acontecimientos públicos y empresas editoriales tanto en su ciudad natal como en el Madrid republicano y el Méjico al que tuvo que emigrar (véanse las páginas monográficas que le dedican Fernández de la Mata y Estébanez Gil en sus ediciones de los trabajos periodísticos del burgalés y la entrega que firma el primero en el *Diccionario* de 2016[4]) que fue además autor de libros de poesía, biografías y guías de ciudades. Empleó varios seudónimos e, incluso, dejó sin firmar algunos trabajos periodísticos al multiplicarse en su papel de animador de las revistas de vanguardia aparecidas en su ciudad y en las otras en las que vivió.

Frente al tópico de la Castilla árida y gravemente silenciosa se levantarán los jóvenes escritores de la región en los años veinte del siglo pasado para darle un relieve singular en sus poemas, en sus narraciones y en sus revistas. María Teresa León, precisamente, recordaba en un viaje suyo a Buenos Aires del año 1928 esta actividad renovadora: «Castilla la Vieja no está muerta, como dicen algunos, ni dormida. Se advierte allí un resurgimiento, una inquietud general. En Burgos existe la revista *Parábola* publicada por gente de vanguardia y exclusivamente dedicada a la nueva literatura[5]».

Eduardo de Ontañón, con experiencia familiar en el mundo periodístico puso en marcha en 1923 la publicación de *Parábola. Revista Mensual de Valoración Castellana* contando con la asistencia de artistas y amigos de la ciudad y las plumas más destacadas de lo que en el momento estaba siendo el surgir de la nueva literatura (César González-Ruano, Amado Carballo, Rafael López de Haro, Fernando

4. Véase Eduardo Ontañón, *Estampa de Burgos: artículos de Eduardo de Ontañón en la revista "Estampa" (1928-1936)*. Ignacio Fernández de la Mata y Juan Carlos Estébanez Gil, eds. Burgos: Instituto Municipal de Cultura, XLIII, 2006; Ignacio Fernández de la Mata, *Diccionario Bibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1936*. Sevilla: Renacimiento, vol. III, 2006, pp. 455-459. La primera referencia bio-bibliográfica dedicada a este autor es la que elaboró Manuel de la Peña en su monografía *El ultraísmo en España* (Madrid: Librería Fernando Fe, 1925, último capítulo de libro).

5. La reseña fue recogida en *El Diario de Burgos* (14-06-1928).

de la Cuadra Salcedo, Guillermo de Torre[6]). «El Cronista» de *Ciprés* recordaría en 1935 cómo había sido el curso de la tertulia de amigos que se reunían desde 1921 en un reservado del café Burgalés: Luis Saiz Barrón, Eduardo Arasti, Emilio Bartolomé Felipe Ortega, a los que se fueron añadiendo otros como el músico Antonio José, el dibujante gallego Jaime Prada y otros[7].

Parábola fue la publicación más extensa fabricada por el grupo burgalés que el año 1923 vio editados dos números y los años 27 y 28 seis entregas más, que ahora se titularon *Cuadernos Mensuales de Valoración Castellana*, entregas completadas por el *Suplemento Bibliográfico*, impreso en Valladolid y dedicado a las reseñas hechas al libro de Teófilo Ortega *La Voz del Paisaje* y dos años más tarde al hermoso cuaderno *Cartones de Burgos*, impreso en esta ciudad y que, como explica una advertencia editorial sobre los lugares de la ciudad dibujados en estos cartones: «Después de noviembre 1927, coincidiendo con el nº 1 de los nuevos cuadernos de la revista, salieron a la publicidad algunas de las viñetas y comentarios que ahora lleva, ostentando siempre los mismos titulares de hoy[8]».

Los grabados de la portada y de la página final del número 1 emblematizan las direcciones convergentes que se entrelazarán en la trayectoria de esta revista: una escena de costumbres familiares en portada y la curva de una parábola trazada en el espacio de la página final como reclamo gráfico de su título. El editorial del primer número de 1927 lo explicaba metafóricamente: «Para el cielo indiferente Castilla, nuestro disparo es un juego de gran expectación». La portada del número 2 presenta un retrato polícromo de mujer, iniciando la alternancia de grabados en color y en blanco y negro que fueron abundantes.

El propósito iluminador que guía a la revista se hace patente en sus secciones informativas presentadas como crónicas de otras ciudades, noticias de libros y de revistas literarias o breves fichas sobre escritores activos en las otras ciudades castellanas y que se sentían muy cercanos

6. Cinco cartas de Eduardo de Ontañón dirigidas a Guillermo de Torre se conservan manuscritas en la Biblioteca Nacional de Madrid (Mss/ 22828/ 25).

7. «El Cronista», *Ciprés*, (21/03/1935).

8. Jaime Prada Losada, *Cartones de Burgos. Comentarios de Eduardo de Ontañón*. Burgos: Ediciones *Parábola*, 1930.

PARÁBOLA
J.

PARÁBOLA

Ciprés,
A un paisano de mal pensamiento y peor

Estampa de Castilla
SI
JABÓN
FLORES DEL CAMPO
DE
COLONIA
FLORES DEL CAMPO
FLORALIA

Donde se abure la gente
EL "CABARET"

El hombre que ha escrito los romances para todos los ciegos de España

los que parabolizan en Burgos. El designio vanguardista no sólo es patente en los autores evocados y en las publicaciones reseñadas sino, muy especialmente la superación de la arcaica visión de una Castilla «adusta y esteparia» por otra Castilla luminosa, marítima y vital. En la nota editorial del cuaderno 3 de noviembre de 1927 los editores de la revista advertían:

> ¡Señores pintores, se les va a terminar el paisaje pedregoso de la Castilla oficial! Señores turistas, ¡ya no van a tener castillos que visitar, ni llanuras muertas! Señores poetas, a buscar nuevos consonantes para rimar con Castilla, con esa Castilla que siempre han visto ustedes amarilla, en su ceguera lírica, mirándola a través de los sucios lentes del tópico (p. 132).

La tertulia burgalesa que daba a luz esta revista ideó dar a la imprenta otra publicación en la que se recogieran sus escritos y los de escritores foráneos identificados con sus presupuestos artísticos. Esta iniciativa generó *Ciprés*, publicación de la que sólo conservamos un número del día 21 de marzo de 1935 [9]. El título va seguido de este epígrafe «paraíso del jilguero/ gerardo diego (sic) [10]» y presenta un formato de tres columnas por página cada una de las cuales lleva grabados y dibujos. Eduardo de Ontañón debió de ser el primer animador de este ciprés de los poetas a pesar de su integración en la vida política del Madrid republicano donde colaboró en varias publicaciones periódicas, fundamentalmente en la revista *Estampa* donde publicó 96 reportajes (años 1928-1936) y 76 artículos, muchos de asunto etnográfico castellano como el aparecido en una página del número de 19-VIII-1928 [11].

La apertura internacional de la revista *Parábola*

En *Parábola* aparecen algunas alusiones a estudiosos y artistas de otros países, aunque la información más abundante es la relativa a los hispanistas y escritores franceses. Por cierto que "hispanista" es palabra connotada negativamente por los editores de *Parábola* ya que en un pasaje de la sección *Correo de Madrid* leemos que «a diferencia

9. Conservada en la Biblioteca Pública de Burgos bajo la signatura BU 7880 (26)
10. En evidente homenaje al poeta autor del soneto "El Ciprés de Silos".
11. *Cf.* Eduardo Ontañón, *Estampa de Burgos*, *op. cit.*

de tanto hispanista absurdo, como hay en el extranjero, Petriconi (Helmut) es un expositor-y un exaltador de la nueva literatura» (p. 221).

El viejo recurso costumbrista suscita fórmulas de caracterización tipológica referidas a tipos humanos no franceses, singularmente los británicos a los que encontramos dibujados en la página de Ontañón en que se contraponen en dos «viñetas» la hispana Águeda con un «inglés» innominado del que:

> ya hacía días que se necesitaba su agudo perfil en el tablero internacional de ajedrez que todos los veranos se preparaba la ciudad […] *El inglés, El inglés* comenzó a decir la gente. Y en seguida apareció dando grandes zancadas, dejando atrás el humo de su pipa, haciendo más cálidas las noches del paseo urbano con su cabeza descubierta (p. 143).

O los casos de otros pasajeros ingleses, como el Mister Haley que en compañía de Monsieur Hauveau recorren «Castilla a pie» (p. 162) o el folclorista Mr. Moore asombrado ante «otro gran tópico de Castilla: tierra sin cantares. Es decir, sin voz. Es decir, no solo solitaria; también silenciosa» (p. 171). El recurso costumbrista sirve también para abocetar en un primer alcance las figuras de seres reales como fueron algunos contertulios que se sumaron a la tertulia: «A aquel pequeño café, más propiamente bar de distrito, se asomó un sombrero *barrio latino*, cosa para nosotros digna de toda admiración y curiosidad […] acompañado de otro hombre, siempre leyendo, de barba recortada y gorra de plato, lo más semejante a la estampa de un ruso que entonces teníamos[12]». Se trataba del pintor Jaime Prada y de Conrado Cuadra.

Cuando los redactores de la revista aluden a las creaciones musicales que caracterizan el Arte de vanguardia no olvidan el manifiesto futurista de Marinetti al que defienden de la consideración de «pasatista» pues «Marinetti no ha pasado. Simplemente: ha sido ya superado» (p. 189) o aluden a la suite sinfónica *Sherezade* de Rimski-Korsakoff, mencionada en el relato de Enríquez de Mendoza «El hombre que se encontró un corazón» (pp. 104-105).

12. «Memorial del *Ciprés*», *Ciprés* (21/03/1935).

Con todo, la música francesa tiene mayor presencia en la revista, como ocurre con un personaje inventado por Ontañón que «otro día estuvo tarareando el *Minué* de Debussy con la pegajosa obstinación que a veces adquieren las melodías en el pensamiento» (p. 183), o en la noticia sobre el bailarín Vicente Escudero que había actuado en la Sala Pleyel «dando una sesión de danzas españolas que ha valido un buen triunfo para el arte de España, tan valorizada estos días en el tío-vivo parisién» (p. 193). Y, por supuesto, los músicos burgaleses ocupan un lugar privilegiado en las páginas de la revista como es el caso del guitarrista Sainz de la Maza y del prolífico Antonio José Martínez, fusilado en 1936 por los sublevados contra la República.

Literatura francesa en parábola

La doble cara –vanguardista y tradicional– que ofrecen las publicaciones de Ontañón son especialmente llamativas en sus contribuciones a la revista *Estampa* que pueden convivir en una misma página (p. 7) o diferenciarse en el grabado «El Cabaret» (charleston y París al fondo) y las fotografías dedicadas a «El hombre que ha escrito los romances para todos los ciegos de España[13]».

Ahora bien, más allá de los toques costumbristas o de las referencias pictóricas (Santiago Ontañón, Jaime Prada y Maruja Mallo por modo fundamental) y los guiños a las experiencias musicales, la proyección de la literatura francesa en *Parábola* es la presencia que más se hace notar por las citas o referencias a sus autores clásicos y a los modernos solemnizados, claro está, por las vanguardias. Entre los autores clásicos no podía faltar Pascal, del que Alfonso de Biedma en la primera página del número 1 escribe: «Con el ánimo de los veinte años, lleno de firmes esperanzas, leímos este pensamiento de Blas Pascal: "El vulgo no ve la diferencia entre los hombres. Y a medida que se tiene un ingenio más fino se les encuentra en mayor número diversos y originales" [14]».

13. Eduardo Ontañón, *op. cit.*, p. 12 y 105.

14. La cita es traducción de *Pensées (serie XXI, 465)*: «À mesure qu´on a plus d´esprit, on trouve qu´il y a plus d´hommes originaux. Les gens du commun ne trouvent point de différence entre les hommes» (ed. de M. Le Guern. Paris: Gallimard, 2000, vol. II, p. 741).

Guiños a la trayectoria creativa de los textos clásicos se pueden leer en algunas líneas como en este comentario a las glosas de la *Celestina* que efectuaba Teófilo Ortega en su libro *La voz del paisaje*: «Cercano el siglo de su existencia incluso hubo de influir (a través de Le Jars, de Hardy y de otros) en el teatro francés» (p. 232). Ahora bien, el clásico francés autor de teatro que está más representado en las revistas de Ontañón es Molière, gracias a la evocación de uno de sus personajes, el Tartuffe , al que Benjamín Jarnés dedica una columna en la primera página de *Ciprés* (21/03/1935) para trasladar las virtudes tartufescas a la vida pública española del año 35: «Vividor e inmortal, ducho en las artes del silencio. Hombre que sabe oscurecerse a tiempo –como alguna vez aconseja Federico Nietzsche–. ¿Acaso hoy no es tiempo de verle asomar la testa?».

A pesar, del distanciamiento de los vanguardistas con la literatura del siglo XIX no falta en *Parábola* una referencia a los folletines que publicaba *La Voz de Castilla*, y que, para el Cronista de *Ciprés*, «no de Xavier de Montepin ni de Ortega y Frías, como es costumbre, sino nuestros». Y, por supuesto, la evocación de un texto baudeleriano –su carta a Marie Daubrun de 1848– en una nota editorial del número de diciembre de 1927 que agradece las felicitaciones de muchos periódicos y de «desconocidos amigos que nos han mandado su felicitación espontánea, como escribiendo la carta de la romántica de Baudelaire» (p. 148).

La modernidad radical surge en varias evocaciones de distintas plumas. recorriendo un camino que va desde el impresionismo hasta los combativos vanguardistas de la tercera década del siglo XX. Marcel Proust es objeto de una estimación positiva en la reseña que Vela de la Huerta dedica al libro poético del palentino Teófilo Ortega *La Voz del Paisaje*: «Una buena afición a escudriñar las buenas lecturas clásicas espolea a Teófilo Ortega […]. Espíritu moderno que saborea a Proust, gusta de rezagarse de vez en vez, para comentar a Fernando Rojas o al hijo del gran maestre de Santiago» (p. 235).

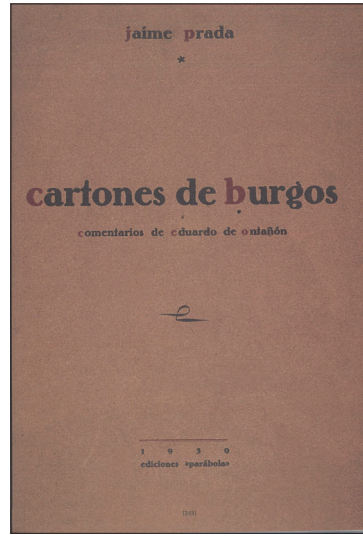
¡Y los poetas de la vanguardia! Desde el impresionista decimonónico Albert Samain hasta los más coetáneos, por ejemplo, en la reseña al libro de los "poemas biselados" que Maldonado Bomatí había reunido en su libro *Surcos* (1928): «El libro (y, aquí, su máxima virtud) quiere estar noblemente situado en un auténtico hoy. Bien. Mas ayer tira con fuertes dedos. Esas lágrimas simbolistas, a lo Samain, le dan

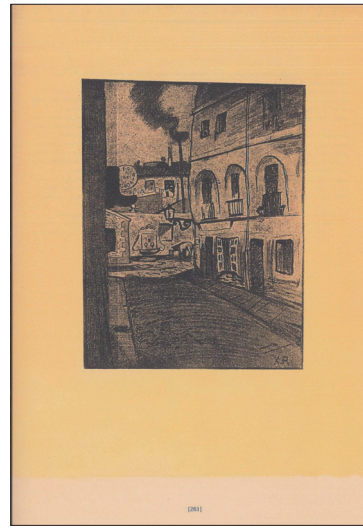
un tono –elegantemente desvaído– de ingenuidad tierna» (p. 204). Y el homenaje a dos artistas imprescindibles para los aires renovadores: Apollinaire y Erik Satie.

El ilustrador Jaime Prada dice del primero en su artículo «Sketch de Estética»: «*El espíritu nuevo está en la sorpresa*, según Apollinaire»[15], texto en el que Prada también trae a cuento a Erik Satie al censurar negativamente a los críticos convencionales: «Los críticos, *sonoras boyas de campana que señalan los arrecifes humanos*, que dijo Erik Satie, no son más que falsificadores, clasificadores y profanadores» (p. 124).

Otras alusiones al mundo galo leemos en las páginas de la revista burgalesa como son los homenajes que tributa a escritores españoles que daban luz al universo francés en sus actividades. Por ejemplo, el título de «El Rajá de París» que se debería adjudicar a Ramón Gómez de la Serna «después de enseñar París a los franceses» (p. 173) o la calificación que se adjudica a Pedro Salinas en una breve nota sobre sus movilidad geográfica y creativa para recordar que es «de Madrid, a pesar de su felicidad de profesor francés» (p. 209).

15. «L´esprit nouveau dont le resssort est la surprise, se confondant avec la poésie», afirmación del artículo de G. Apollinaire «L´esprit nouveau et les poètes», *Mercure de France* (1918), pp. 385-396.


jaime prada
*
cartones de burgos
comentarios de eduardo de ontañón
1 9 3 0
ediciones «parábola»
[245]


[261]

Literatura con supuesto sabor a reportaje: *Historias de amor y viagra*, de Francisco Umbral

J. Ignacio Díez
Universidad Complutense

Y no me gustaban las mujeres promiscuas
F. Umbral, *Historias de amor y viagra*

Publicar en una revista o en un periódico ¿es hacer periodismo? No siempre. A veces colaborar con trabajos escritos en periódicos y revistas es simplemente acudir a una forma rápida de difusión y, en el pasado, masiva. En general, la prensa parece haber recurrido a la publicación por entregas de piezas literarias, como si los lectores no tuvieran bastante con la información que, de creer a los periodistas o a los propietarios de los medios de comunicación, no deja de generarse de manera constante y vertiginosa a un tiempo, hasta el punto de llenar indefectiblemente el número de páginas que se esperaba de un periódico o de una revista. El método, más allá de los engaños sobre la fuerza imparablemente creadora de eso que se llamaba la «actualidad» y que engordaba y engorda a los periódicos, es un viejo conocido para conseguir ese ideal de una lectura que no puede interrumpirse aunque lo hace, fomentando un enorme interés en el lector.

El folletín explotaba de manera muy efectiva esa técnica, mucho más antigua sin duda, que tiene una decidida motivación económica. Si al método de la lectura devorante y parcelada, convenientemente interrumpida en los momentos de mayor emoción, se le añade un elemento infalible hasta ahora para mantener la atención de los lectores, el sexo, se obtiene una fórmula que parece imposible de superar. Francisco Umbral ha creado su propio sistema al darle una vuelta de tuerca ocupándose del uso de esa revolución química, solo desarrollada de manera segura en esta nuestra modernidad, para poder garantizar sin incómodos desfallecimientos una erección a tiempo fijo para cualquier varón. La composición y venta de la viagra, que solo los médicos pueden recetar, ha dado la vida más allá de la muerte a muchos miembros de esa santa compaña que se ha empeñado en hacer el amor con cierta gallardía casi a cualquier edad. Pero la relación de *Historias de amor y viagra*, libro de Francisco Umbral

publicado hace más de veinte años, no enlaza de manera tan directa con periódicos y revistas, sino que se vale de un recurso novedoso, el que va desde un reportaje de encargo hasta una literatura que aspira a ampliar ventas gracias a la estela que dejan las revistas de amplia distribución.

Las *Historias de amor y viagra* parten de una invitación que es la puerta de entrada a una «novela», si se da crédito a lo que dice la pestaña del libro, aunque en su prólogo con mucho más acierto Umbral considera que el libro es más bien un «tomo narrativo [1]»: «Hace unos días, la revista *Paris/Match* me propuso hacer unos experimentos sexuales con Viagra para contárselo a los lectores. El periodismo desde dentro [2]». El encargo de la revista a un escritor español amante como pocos de la cultura francesa se destapa como «experimento» médico/literario/sexual y sin duda transpirenaico y resulta perfectamente creíble. En la entrevista de Antonio Jiménez Morato a Francisco Umbral [3], aparecida a finales del año en que se publica *Historias de amor y viagra*, el escritor explica que tras la aparición del trabajo en *Paris Match* sintió que podía dedicar un libro al tema, de modo que, frente a la bien conocida y explotada modalidad por parte de Umbral de componer libros con artículos[4] aquí se trata

1. «Pero yo creo que "cuento" es palabra que mejor define el talante de estas historias, por la independencia y autonomía que todas poseen, si bien personajes de algunos cuentos, motivos… se citen en otros relatos, creando una red que los unifica", Eduardo Martínez Rico, «Francisco Umbral, teoría y práctica del cuento: *Historias de amor y viagra*». *El cuento en la década de los noventa. Actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, (Madrid 31 de mayo-2 de julio de 2000). Madrid: Visor, 2001, p. 369.

2. Francisco Umbral, *Historias de amor y viagra*. Barcelona: Planeta, 1998, p. 5. En adelante, se indicarán las páginas entre paréntesis.

3. Antonio Jiménez Morato, «Francisco Umbral (diciembre de 1998). Un tenorio viagramado», *El Duende*, 4 (1998). En línea: <http://www.duendemad.com/15-anos-de-entrevistas-en-el-duende/15-anos-de-entrevistas-en-el-duende-francisco-umbral> [consultado el 6 de octubre de 2019].

4. Me he ocupado de esta técnica compositiva, particularmente intensa en Umbral, en J. Ignacio Díez, «Cómo escribir un libro con artículos: el *Diario de un snob*», *Francisco Umbral. Verdades y contraverdades del cuarto poder.* [Ed.] Bénédicte de Buron-Brun. Sevilla: Renacimiento, 2015, pp. 504-531. Ahora en J. Ignacio Díez, *Ficciones y confesiones: Francisco Umbral (y otros escritores contemporáneos)*. San Fernando (Cádiz): Dalya, 2019, pp. 81-106.

de otro modelo más elaborado que permite pasar del discurso de un reportaje en primera persona al libro de historias también narrado en primera persona, aunque con la exigencia de un narrador. De ese modo, *Historias de amor y viagra* no solo debían aprovechar el enorme tirón que se suponía que iba a tener la edición española de *Paris Match*, de cuyo primer número parece que se imprimió medio millón de ejemplares, sino que se valen también del impulso debido a la supuesta documentación que manejara el escritor y sobre todo de la experiencia de probar en carne propia los efectos de la viagra. Así se lo resume Umbral a su entrevistador:

> Esto es un encargo de *Paris-Match*. El director me dijo que si yo me prestaría a hacer una experiencia con Viagra, y le dije que sí después de realizar todos los trámites médicos necesarios. Hicimos las experiencias, varias, lo escribí y salió en la revista. Luego, como había descubierto un mundo rico, tenía necesidad de seguir con el tema y el medio era el relato corto, estas nueve historias[5].

Los relatos están unidos por el tema de la célebre pastilla que provoca erecciones automáticas. Por eso (y por otras razones), puede Umbral acudir a «cierta malicia profesional» en el mismo prólogo inmediatamente antes de señalar lo problemáticas que en estas circunstancias pueden resultar «la unidad y coherencia del volumen» (p. 6). El tema es decididamente «nuevo» y así lo vende el perspicaz escritor, pero tampoco es nuevo el interés de Umbral por el falo o por el sexo o por las mujeres[6]: sí es, sin embargo, «nuevo» porque el libro trata monográficamente de un invento que estaba destinado a revolucionar la vida sexual de muchos y de muchas, ya en 1998.

¿Realmente se publicó el artículo que menciona Umbral como punto de ignición o es un recurso más para investir de un origen lejanamente periodístico a una colección de cuentos que abordan recurrentemente un tema que en teoría podría haber dado mucho juego literario? Si se examinan los cuarenta números de *Paris Match*

5. Antonio Jiménez Morato, *art. cit.*

6. Sobre la omnipresencia del sexo en la obra de Umbral, ya desde las mismas ilustraciones de cubierta, véase Emilio Blanco, «"Un jardín de coños": notas sobre la materia erótica en Francisco Umbral», *AnMal Electrónica*, 32 (2012), pp. 571-603.

en español, publicados entre el 23 de marzo y el 24 de diciembre del 98, no hay rastro del reportaje al que alude Umbral. Sí se documenta que el escritor colabora, desde el número 5 y hasta la desaparición de la revista, con una columna titulada «Desde mi dacha», y que una de ellas, la publicada en el número 11, del 1 de junio, se titula «Viagra»: «viagra (de virilidad y de Niágara, potencia y abundancia»). Los únicos reportajes sobre este asunto se publican en los números 9 y 21, aunque ninguno de ellos está firmado por Francisco Umbral: «Viagra, una píldora llamada deseo», de Dany Jucaud y Joana Uribe[7] y «Lucía Etxebarría y el viagra: "Bienvenida a un mundo feliz"[8]». La revista se hace eco de la publicación de *Historias de amor y viagra* en una nota breve que da en sus primeras líneas una versión distinta tanto del encargo como del tipo de texto que compuso Umbral:

> A raíz de una propuesta de *MATCH,* Francisco Umbral se prestó a realizar un ensayo con Viagra para contarlo a los lectores. La experiencia resultó fructífera y de ella han nacido los nueve relatos que componen *Historias de amor y viagra* (Planeta), el libro más erótico del genial escritor[9].

Así pues, no hubo tal reportaje, sino un «encargo» que se tradujo en la confección de hasta nueve historias, que finalmente, y por razones no explicadas, solo se publicaron juntas en un libro. *Historias de amor y viagra* parece jugar en su prólogo con la mala memoria colectiva, devorada sin duda por la «actualidad» del devenir variable y caprichoso del presente.

El semanario *Paris Match* aún goza a finales del siglo pasado de una gran tirada. Es una revista de información que tiene sus tintes rosas, hasta el punto de que Octavi Martí tiene que anunciar que la edición española «no primará los asuntos del corazón»[10]. No es extraño que en el lanzamiento de *Paris Match* en español, precisamente en 1998, los editores decidieran contar con Umbral, un escritor muy bien conocido, que tiene una columna diaria en uno de los periódicos

7. *Paris Match*, 9, 1998, pp. 44-45. Le sigue «La nueva píldora contra la impotencia causa furor en las farmacias del principado de Andorra», de J.U., p. 46.
8. *Paris Match*, 21, 1998, pp. 36-39. Le sigue una encuesta que el índice titula «La píldora del sexo divide a los españoles», pp. 40-41.
9. *Paris Match*, 36 (1998), p. 16.
10. Octavi Martí*, El País*, 3-03-1998.

más leídos, que inserta artículos y entrevistas en distintos medios y que suele hacer declaraciones muy originales que algunos consideran provocativas y que al escritor le sirven para no perder esa muy codiciada presencia mediática. Además, a diferencia de la mayoría de sus colegas, Umbral manifiesta un entendimiento muy avanzado del moderno rol del escritor y no reniega del mundo rosa ni de la *jet set*, ni por supuesto de su aparición en medios de gran repercusión.

Quizá sorprendentemente la versión española de *Paris Match* fue un fracaso, al tener que competir con numerosas revistas que seguramente ofrecen mucha más carnaza al poco elaborado gusto de una buena parte de los lectores y lectoras de revistas en España, y tuvo que cerrar tras nueve meses, en el mismo año en que había aparecido. Es posible que ese cierre ¿anunciado? sea una de las razones de la muy limitada extensión de un libro que podría haber albergado más historias, como permite el ancho marco de inserción de relatos que se dibuja ya en la primera de las narraciones, aunque la posible atención a otros proyectos o el agotamiento del escritor que se percibe muy claramente en las últimas historias abocan al libro a un final que puede parecer apresurado. La referencia a una revista que va a cerrar y que ha convertido su fiasco en una noticia también puede ser un estupendo trampolín para que el volumen cobre una especial notoriedad con ese complejo enlace con lo francés, con el prestigio de lo internacional en un escritor que, como todos, siempre ansía ese tipo de espaldarazo. El supuesto reportaje lo recupera Umbral en el prólogo como prurito de escritor de éxito, como prueba del interés del asunto y de que la línea de continuidad que va del periodismo a la literatura es quebradiza.

Junto al periodismo que, como solía presumir Umbral, en su caso nada tenía que ver con dar noticias [11], se halla la francofilia con la que se construye el volumen y que sobre todo se regala al lector de las historias (y que ha convencido a los organizadores de este encuentro),

11. «¿Has hecho alguna vez periodismo de investigación?», le pregunta Eduardo Martínez Rico, y Umbral responde: «No, no es lo mío, no tiene nada que ver conmigo […] Además, no me lo han pedido. A mí me han llamado siempre para hacer lo mío, lo que tú conoces bien, para hacer la crónica político-social, crítica, pregnada en lo literario, en la escritura, una escritura que llega mucho a todo el mundo». *Umbral. Las verdades de un mentiroso ilustre.* Gijón: Llibros del Pexe, 2003, p. 155.

como lo anticipa el hecho de que el libro se abra con una cita de Gide, lo que incide en el gusto por cruzar los Pirineos. *Historias de amor y Viagra* exhibe una importante relación con Francia, ya desde el «encargo» de la revista, que queda mitificado en el hábil prólogo que Umbral coloca al frente de esta repetida y variada colección de historias, y que, tras ese benéfico origen, se prolonga a lo largo de nueve narraciones en las que el escritor reparte distintas citas de autores franceses y referencias a la querida cultura francesa. Por supuesto ese contacto, que sin duda parte de una muy comprensible francofilia de Umbral, también se corresponde en cierto modo con la asociación «natural» del libro con el país de la libertad sexual o del erotismo, al menos para el público español.

Desde una francofilia convencida y abundante en su obra, Umbral no tiene que esforzarse mucho para insistir en la tradición francesa de quienes le habían realizado el «encargo» de escribir el artículo con sus experiencias con el nuevo y revolucionario producto, pero en ese gusto domina una exigencia autoimpuesta derivada de su admiración por distintos escritores franceses. Probablemente pesa mucho, como decía, la conexión francesa de la libertad sexual y el erotismo. El libro pide variedad para el uso de un esquema rígido: el protagonista, que es casi un hermano gemelo del personaje que ha construido para sus lectores Francisco Umbral, ensaya en sus aventuras eróticas con mujeres de todas las edades y condición la nueva libertad que proporciona el sabio empleo de la viagra. Si la erección está garantizada, el coqueto protagonista puede acudir en ocasiones al doblete que proporcionan la mezcla de erecciones programadas (o «viagramadas») con las que se producen por el medio natural de la excitación, pero con esa seguridad el tratamiento literario exige una variación en las destinatarias de un experimento tan placentero: las abundantes y diferentes mujeres, una por historia, van desde una colega del protagonista, compañera de redacción, que está embarazada y tiene que abortar, hasta una joven de dieciocho años o una parapléjica (con la que se aporta un indudable toque decadentista, movimiento tan importante en la literatura francesa y con tanta influencia en autores españoles… como Umbral: «N. me cogió las manos con sus manos calientes y secas, perfumadas y enjoyantes», p. 83). También, en aras de la sacrosanta variedad que es imprescindible para no aburrir al lector en unos relatos con un tipo de estructura fácilmente adivinable y muy reiterada, hay que recurrir

a los datos muy concretos y a veces parisinos, quirúrgicos u horarios: «Odette estaba en París metiéndose silicona» (p. 99)[12]; «el atardecer le ponía a la ciudad un misticismo otoñal y falso, un toque parisino y una urgencia de vivir en la que todos nos dejábamos llevar» (p. 119).

La cita de Gide, que encabeza el libro, sirve al mismo tiempo para bautizar con su *nom de guerre* a la primera protagonista, en la primera historia: «Y tú serás, Natanael, semejante a quien siguiera para guiarse una luz que tendría él mismo en su mano». Es fácil percibir la broma erótica que subyace en una cita sin contexto en la que un nombre tanto masculino como femenino, en principio, permite la comparación o la proximidad a un inequívoco «él» que lleva «una luz […] *en su mano*». En la primera historia es el protagonista y narrador, Jonás[13], el *alter ego* del escritor, el que le sugiere que adopte ese nombre a su compañera, crítica musical:

> El nombre del ángel protector de André Gide. Gide sabía mucho de música y tocaba el piano todos los días [...] solo que el maestro era un poco buja y Natanael era su ángel masculino. [...] La chica sabía francés y le aconsejé leer *Los alimentos terrestres*, donde sale Natanael, y que además es un bellísimo libro sobre África, sobre el amor, sobre el propio Gide (p. 14).

Umbral tiene a gala no ocultar sus gustos y referencias literarias y ejerce una cierta labor didáctica y divulgadora en sus explicaciones que le permiten unir en la cita y en el autor el sello de una cultura francesa, la exhibición de los saberes de Jonás/Umbral (decisiva tanto en el dibujo de la máscara literaria que cultiva el autor con tanto ahínco como para el trazado de la equivalencia con su *alter ego*) y el necesario arranque de un relato (a partir de una remembranza literaria): «Yo

12. «Pero ahora no me acuerdo a quién puse Odette en mis libros, pero debe ser a alguna que tenga algo de putilla, porque Odette es una puta de gran lujo», Eduardo Martínez Rico, *Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones*. Madrid: Foca, 2001, p. 145.

13. El nombre lo utiliza Umbral antes (en *El fulgor de África*, de 1989, para el protagonista adolescente; sobre otras apariciones de un Jonás muy joven véase Margarita Garbisu Buesa, «El otro *Mortal y rosa*», *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, 21 [2014], pp. 19-30) y después (en *Los metales nocturnos*, de 2003, donde también aparece Umbral como personaje y Jonás es un periodista).

recordaba que André Gide, en la *Sinfonía pastoral*, enseña a una joven ciega a distinguir los colores mediante la sinestesia o asociación con otros sentidos y sensaciones» (p. 22)[14]. Incluso se incluye una frase en francés: «"dans le [*sic*] musique avant toute chose", dijo Verlaine» (p. 27).

Esta conexión francesa no es obvia pero está bien asentada y se percibe en el resto de las historias. Así en «Internet» se menciona al «prodigioso Ingres» (p. 51), pintor que vuelve a aparecer en «Santa Blandina». En otras ocasiones las referencias piden el reconocimiento del culto lector, como posiblemente ocurre en lo que parece un homenaje a Proust: «Una muchacha azul, movimientos azules por el cuarto, ellas en un agua azul, seca y azul, lo azul viene hacia mí, lo azul tiene los pechos muy serenos» (p. 51). Y este elemento cultural, muy presente, tiene que matizarse e ironizarse para el lector de un conjunto de historias cuyo principal reclamo no es la cultura, ni Francia, sino el erotismo implícito y explícito que supone la utilización de la viagra: «Hago mucho, la miro, la disfruto en azul, como escapada de la época azul de Picasso (joder, cuánta cultura)» (p. 52). Al protagonista y narrador un policía le recuerda a Malraux («El otro era como cincuentón, ni alto ni bajo, de cara correcta, entre jesuita e intelectual francés, peinadito para un lado, como Malraux y esos», p. 57), o un olvido le acerca a Proust («Pero ya va desconfiando uno hasta de la memoria involuntaria, amado Marcel», p. 62), incluso el aroma de una droga también tiene consecuencias literarias («Me llegaba el olor del opio. Dijo Jean Cocteau que de lo que hay que curarse no es del opio, sino de la inteligencia», p. 64) y el color azul sigue siendo motivo de numerosos contactos («"Batallones de días azules", había escrito Apollinaire», p. 69), hasta el punto de que alguien podría tener la sensación de que Umbral ha buscado en algún sitio «azul» y «Francia» para desplegar estas referencias amables para los patrones que despertaron la idea de escribir con más detalle sobre la viagra o para sus gustos personales más confesables. A veces la cita tiene mucho más contenido físico o sexual, sin perder la valiosa relación con Francia: «Rimbaud rechazó la grupa grandiosa de Afrodita Anadiomenes porque la diosa tenía una llaga en el ano» (p. 69); «No se llamaba Odette, naturalmente, pero la llamo así en memoria de

14. Volverá a referirse a Gide, cuando trate de Beethoven y Bach.

Proust, de su Odette y de todas las putas con clase de la literatura y de la vida» (p. 109).

La francofilia, o de manera menos rimbombante la presencia de Francia y su cultura, tiene incluso una coda en *Historias de amor y viagra*, como revela a Eduardo Martínez Rico en su primer libro de entrevistas, cuando Umbral le habla de «una francesa que hoy me ha llamado y de quien ayer recibí una carta, desde París, desde Versalles, es una tía igual de alta que tú […] aspirante a Miss Francia […] tengo una foto suya desnuda» y que Eduardo, de modo muy significativo para lo que vengo explicando, supone que está en *Historias de amor y viagra*, pero no es así porque

> ella leyó este libro, y era corresponsal en España de una agencia francesa de prensa, y cuando leyó el libro me citó para hacer una entrevista. En el Palace nos enrollamos de tal manera […] el cuerpo era algo asombroso, yo no he tenido un cuerpo igual en mi vida, como cuerpo asombroso […] Maniel vive en Versalles [15].

Pero no siempre la cultura es francesa, aunque es un elemento recurrente que por un lado remite a Umbral y a su conocida admiración por una literatura, de manera inequívoca, y por otro sirve a menudo de contraste o de distancia sobre una posible implicación emocional con lo narrado. Así cuando Jonás, el narrador-protagonista, vuelve del hospital donde ha tenido su encuentro sexual con su amante parapléjica, confiesa lo siguiente: «me metí en la cama a leer a Norberto Bobbio, que es el filósofo político de actualidad, un hombre que ya ha pactado con el capital, como todos» (p. 92) [16]. Sin embargo la recurrencia es casi inevitable, como cuando en el tercer relato le dice el narrador a Nazareth «tienes cabeza de caballo griego y un caballo es un cisne con ojos locos. Es de un poeta francés [...]

15. Eduardo Martínez Rico, *Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones*. *Op. cit.*, pp. 143-144.

16. El libro termina con la historia de una norteamericana, «Childe», y sabemos por sus conversaciones con Eduardo Martínez Rico que «me encantan, las yankis»; tras una explicación, Eduardo le dice: «creo que lo has contado en *Historias de amor y viagra*» y Umbral se defiende con un «seguro que lo he contado. No esperarás que encima te cuente cosas nuevas, que por un prurito de éstos te voy a contar exclusivas». *Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones*. *Op. cit.*, p. 59.

Sí, cuello y cabeza de cisne, ojos locos de caballo. Cocteau la había retratado sin conocerla» (p. 82).

El ejercicio «casi periodístico» de *Historias de amor y viagra* se proyecta sobre la intensa dualidad del título[17], influido por los titulares de las redacciones y también, como es esperable, por los intereses habituales de Umbral y por su inconfundible estilo (sobre el que vuelvo más tarde). ¿Hay en el libro alguna conexión real con el periodismo[18]? El juego implícito con la fama del protagonista, Jonás, que es la del autor y su uso, inveterado por otra parte, de la primera persona (aunque sea para construir un personaje que en ocasiones es casi un *selfie*[19]) se refuerza todavía más con el notable hecho de que al final de uno de los relatos, en «Natanael», se incluya una columna de Umbral y se prohíje a Jonás, con la exhibición en la larga cita del estilo plenamente reconocible del autor. La profesión de Jonás, periodista, puede ser utilizada en caso de necesidad, como en «Nazareth», cuando amenaza al doctor Magnus con publicar un reportaje sobre las orgías en el hospital: «Es un poco más callejero, con muchas referencias a la actualidad misma y una escritura más directa que la mía habitual[20]». Y en la entrevista que vengo citando, a una pregunta que no lo es («La literatura periodística... »), Umbral responde:

> Es una pasión. Me gusta mucho, tiene mucha tradición en España y en Francia. Hasta Baudelaire hizo periodismo, y en España, primero Larra, luego Mesonero y Cavia, y luego todo el 98, hizo mucho periodismo. El 27 menos, pero luego... Ortega hizo mucho periodismo, *La rebelión de las masas*

17. «Más que un libro sobre el amor, se trata de un libro sobre la imposibilidad de amar en el mundo moderno», Carole Viñals, «El donjuanismo en *Historias de amor y viagra*», *Mujeres de Umbral*. [Ed.] Bénédicte de Buron-Brun. San Sebastián: Utriusque Vasconiae, 2010, pp. 156-157.

18. De especial interés sobre un tema más general es el capítulo «Amor y periodismo», en Eduardo Martínez Rico, *Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones*. *Op. cit.*, pp. 235-286.

19. «[…] en casi todos los casos se identifica sin violencia con la personalidad del escritor. Jonás es un periodista maduro de sólido prestigio, un *alter-ego* logrado de Francisco Umbral». Eduardo Martínez Rico, «Francisco Umbral, teoría y práctica del cuento: *Historias de amor y viagra*», *op. cit.*, p. 369.

20. Antonio Jiménez Morato, *op. cit.*

> fueron artículos en los periódicos. Después de la guerra hay toda una generación de escritores importantísimos[21].

También en *Historias de amor y viagra* los personajes demuestran conocer extraordinariamente bien el poder de los medios de masas, y se citan algunas de las más conocidas revistas, como *Blanco y negro* en («Natanael») y *Hola* en «Odette»:

> Y eso no fue nada, peor fue lo otro, pero lo otro ya salió en el *Hola*, a mí es que tendrían que pagarme por las cosas que me pasan, yo no soy de esas que venden exclusivas, o las fabrican, no lo necesito, gracias a Dios, pero tengo más cosas que contar que todos los novelistas juntos, los Planetas esos, y algunas más antiguas que el baúl de la Piquer (p. 107).

A la misma Odette, una modelo, cuando asustada presupone que «no irás a contar esto», Jonás replica: «Yo no escribo todo lo que me pasa. Me faltaría papel o me faltaría tema» (p. 113). El narrador se define ante el exmarido de la nada proustiana Odette con la característica ironía de Umbral, con su trabajo, con las limitaciones del mismo y con los parecidos de ese *métier*: «Pero yo no soy un asesino a sueldo, aunque casi: solo un periodista» (p. 121). Luego la misma Odette matiza o define con más precisión cuando comenta: «No le hagas caso. Estos periodistas viven en sensacionalismo. Se creen las mentiras que inventan» (p. 126). Al mismo tiempo que se hace tanto uso de la prerrogativa de un periodista más o menos del corazón, que debe contar con qué famosos se tropieza y qué hacen, se rinde homenaje a uno de sus amigos (y que sustituirá a Umbral tras su muerte en el codiciado y muy difícil destacado lugar en el que ejercía su labor de columnista, en la última página de *El Mundo*), y Jonás deja constancia, de nuevo con un juego muy umbraliano, de cuál es la técnica que como en un espejo maneja su amigo: «Raúl del Pozo, que jugaba al golf, vino a saludarnos y nos anotó para su columna» (p. 142).

Las nueve historias intentan resolver el problema de la unidad y la coherencia con el uso de un mismo narrador-personaje y también con la constatación de cierto «progreso» en su fama, como lo prueba en la historia de «Santa Blandina» el comentario que ella le dirige a Jonás convertido como nunca y de manera inequívoca en

21. *Ibid.*

Umbral: «A ti es que ya se te conoce por el hombre/Viagra, desde aquel famoso reportaje» (pp. 149-150), un guiño muy divertido al supuesto reportaje en el que se basa la idea de *Historias de amor y viagra*, según la explicación de Umbral en el prólogo. También en «Isabel» la publicación del artículo sobre el tema le ha convertido en el «hombre/Viagra»:

> Hijo, te veo en todos los periódicos, y más ahora con ese rollo que te traes de la Viagra, qué pasada, qué tío, pero te encuentro muy bien, estás lo mismo, y de los de entonces eres uno de los pocos que siguen diciendo cosas. Los demás se han instalado (p. 199)

Un reconocimiento vidente de quién es Jonás y una masturbación de elogios en toda regla. El intento complejo de dar al conjunto de los relatos una apariencia de novela y, por tanto, de dar una sensación unitaria o al menos de interconexión de los nueve capítulos también se concreta en la incorporación a los relatos de algunas de las amantes ya aparecidas en las historias anteriores, provocando en ocasiones una relación muy forzada. Así Odette, la protagonista de la cuarta historia, ya aparece casi al final de la tercera. Y es precisamente en «Odette» donde el narrador se refiere a Internet, que da título a la segunda historia (p. 126). Parece que es en «Odette» cuando Umbral le coge el gusto a esto de las alusiones, pues también allí se menciona a Nazareth, de la tercera narración (p. 136). No cuesta mucho trabajo forjar estas interrelaciones que se pueden valer de cualquier pretexto, como en este ejemplo de «Santa Blandina», donde se nombra a la que será la protagonista de la siguiente historia: «[...] este Maurice Lacroix es cojonudo, me lo regaló Nardo» (p. 156).

Cerca del final de «Natanael» hay un interludio periodístico y biográfico en el que Jonás/Umbral reconoce que «el doping, sí, era la serpiente periodística de verano» (p. 30) y se realiza una transición hacia «mis artículos»:

> El antidoping me llevó, o me trajo, a la referencia más inmediata, Viagra. Viagra, admirable invento de la ciencia, no es sino una reconducción de la propia sangre hace zonas amortecidas o mal regadas, con lo que se ha conseguido que las cavernas profundas de la masculinidad rujan otra vez como un mar entre rejas.

> Sin duda no es correcto llamar a esto autodoping, pero no deja de ser una inyección de sangre, una vuelta del fuego interior a sus fraguas masculinas y mejores. Un milagro sencillo, como todos los milagros científicos. Me molesta que otros periodistas menos informados o más frívolos hablen de "droga" o "afrodisíaco".
>
> Evidentemente, Viagra le cambia a uno hacia adentro: reconquista el yo. Y también le cambia hacia afuera: reconquista del mundo mediante la *agresión* sexual (pp. 31-32).

Como adelantaba, en *Historias de amor y viagra,* con la seguridad que da ser un maestro en el juego de la identidad proyectada en personajes que en su amplia producción desempeñan el papel del *alter ego*, se reproduce un artículo de Umbral, que en la novela es de Jonás, una evidente columna de Umbral, que comienza «El rombo azul celeste [...] El rombo azul celeste, cielo quemado, eso es lo que ahora miro».

No vendrá mal a estas alturas tratar sobre la viagra y sobre las indicaciones relativas a su administración. El invento de la viagra se produce de manera accidental en una empresa norteamericana, en los laboratorios Pfizer en los años noventa. Pfizer patenta el hallazgo en 1996 y el mismo año del libro de Umbral sale a la venta[22], con lo que la actualidad, que buscan tanto los periodistas como este Umbral que dice haber escrito un reportaje para una gran revista y que quiere desarrollar el potencial literario de su supuesta experiencia en un libro, está garantizada. En 2013 Pfizer perdió la patente. Pero más allá del ingrediente comercial ligado a la actualidad y al «encargo», tiene mucho interés la relación que traza Emilio Blanco, y que explicaría el origen de *Historias de amor y viagra* en un componente que se podría considerar espiritual o personal o profundo: pues si «llama la atención la vinculación que se establece de nuevo entre la genitalidad y el útil de escritura[23]» en un caso concreto, esa unión, despojada

22. Carol Sandoval, «Esta es la historia del viagra (la pastilla del amor) que nada tiene que ver con el sexo». En línea: <https://www.vix.com/es/salud/200354/esta-es-la-historia-del-viagra-la-pastilla-del-amor-que-nada-tiene-que-ver-con-sexo> [consultado el 6 de octubre de 2019].

23. Emilio Blanco, *op. cit.*, p. 576. Sobre tratamientos previos del motivo véase Gaspar Garrote Bernal, «A pelo y a pluma: algoritmos de conceptos en Castillejo y *La pícara Justina* (con una digresión para uso de cervantistas)». *Tres poemas a nueva luz: sentidos emergentes en Cristóbal de Castillejo, Juan de la Cruz y Gerardo Diego*, Zaragoza, PUZ, 2012, pp. 13-45.

del detalle, se puede predicar de una forma de ser y de entender la literatura.

El enlace con la historia del hallazgo aparece inmediatamente, en la primera página del primer relato: un periodista ha ido a los Estados Unidos a cubrir unas Olimpiadas «y volvió con un cargamento de Viagra e información sobre el tema» (p. 9). El efecto lo comprueba con rapidez el protagonista cuando poco después «ella se inclinaba para besarme y yo, el hombre viagramado, respondía a los primeros y suaves topes venciendo la grandiosidad del momento, el peligro de fiasco» (p. 17). Pero no siempre se acude al benéfico efecto, pues se puede jugar con la toma o su ausencia para modular distintos tipos de encuentros sexuales: «Tuvimos una tarde tranquila, un follar casi matrimonial, ni siquiera utilicé la Viagra» (p. 23).

Los detalles son siempre importantes y en estas nueve narraciones las indicaciones sobre el funcionamiento de la viagra lo son aún más. Por eso aparecen notas muy gráficas pero también muy elaboradas literariamente sobre cómo se siente el protagonista, con la creación de un nuevo y nada hermético adjetivo: «la calidad edificada de la erección viagramática me tenía hundido en aquella excavación de la momia» (p. 89). Más tarde la duplicidad del adjetivo gana más terreno y la prosa se bifurca: «Hicimos un amor viagramado y viagramático» (p. 98). No suele haber detalles sobre la ingestión, al menos hasta bien avanzado el libro, pero en la quinta historia, la de Santa Blandina, sí comienzan a aparecer: «Pero la urgencia sexual de aquel cuerpo era tan evidente que ingerí con disimulo mi Viagra […] la Viagra respondió puntual, como un granadero disciplinado, como un húsar experto, como un lancero bengalí» (pp. 149 y 151).

A partir de aquí entran otras precisiones en historias sucesivas que vienen a ser un reducido y efectivo manual de uso sobre cómo y cuándo puede tomarse la pastilla azul: «Y calculaba la hora de tomarme mi Viagra según la hora en que nos íbamos a ir a la cama» (p. 162)[24]. En esta misma historia el narrador, por primera vez, se

24. «yo he tenido siempre erecciones muy largas, pero con Viagra cuatro horas, garantizadas, sin eyacular […] Yo tomo Viagra a veces por lujo, porque digo: "A esta tía hoy la voy a deslumbrar, la voy a matar, y todo el que venga detrás se va a quedar en una mierda". Marcada absolutamente. Y esas tías te llaman mil veces». Eduardo Martínez Rico, *Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones*, *op. cit.*, pp. 147-148.

detiene en el efecto demoledor que proporciona el extra del refuerzo químico: «Nardo se agotaba con una torre de Viagra que podía con su cuerpo beligerante, su fuerza de vivir y su juventud» (p. 164). Ya he advertido que Umbral encuentra en sus exploraciones diferencias entre un coito con viagra y sin ella e incluso en alguna de las historias, como en «Nati», no se limita a exponer, de nuevo, el juego doble («Has sido muy hábil, Jonás. Primero te lo has hecho a cuerpo limpio y luego te has viagramado, para repetir la jugada»), sino que incluso se permite recomendaciones sobre cómo actuar: «Sí, pero no lo aconsejo. Con o sin. Nada de mezclar» (pp. 191-192). Y este filón, con el interés de que va mucho más allá de meras presentaciones o descripciones adivinables, se continúa en «Isabel», la octava historia, cuando se pondera que la ingesta de la pastilla no es suficiente: «"No me digas que vienes preparado y todo". "Me vienes preparando tú. Dicen los científicos que es necesario el estímulo"» (p. 201). Se añade, como culminación, toda una bendición papal al empleo de la mágica pastilla, en boca de mujer, con consideraciones de calado sobre un tipo de relación mucho más placentera para todos: «Pero esto es cojonudo, pero eres la hostia, pero antes no sabíamos ni follar. No sabíais ninguno, y nosotras menos» (p. 202).

Al tejer los hilos del periodismo y de la francofilia, que dibujan un marco próximo en lo personal y también señalan un contexto cultural, y al añadir las esperables indicaciones sobre la administración, efecto y posibilidades de la mágica pastilla, Umbral sigue teniendo muchísimo espacio para lo que sin duda importará más a un lector que se adentra en las nueve morbosas historias de intensa exposición sexual, sin duda el núcleo para la venta de una actualidad que hay que revestir de muchos detalles para el respetable. Aunque Umbral reconoce que las mujeres de *Historias de amor y viagra* «son todas reales» también reconoce, y me interesa mucho más, que

> yo me propuse reunir una serie de cuentos en torno al denominador común de Viagra, de cuentos eróticos, claro, *que para eso está la Viagra*, y siempre basándome en mujeres absolutamente actuales y con la mayoría de las cuales he tenido relación sexual[25].

25. Eduardo Martínez Rico, *Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones*. *Op. cit.*, p. 182 (la cursiva es mía).

La técnica literaria no se detiene en elaborar personajes y lo que aparecen son tipos, si bien muy peculiares y no tan explotados en la mayoría de los casos, hasta nueve, que sí son muy variados aunque quedan irremediablemente unidos (los tipos) y unidas (las mujeres) por la pasión que despierta el conocido escritor, Jonás/Umbral, que en esta ocasión gracias a la viagra (aunque a veces sin ella) obtiene rotundos triunfos sexuales. Sin duda *Historias de amor y viagra* se encuadra dentro de la tendencia en los libros umbralianos a los catálogos de mujeres, muy apreciables ya desde los mismos títulos. Aunque es cierto que de manera expresa «nada sabemos del narrador. Excepto su nombre, que trabaja en una revista y que escribe libros. Con Viagra el narrador ha desaparecido y parece haberse convertido en puro espacio de resonancia del deseo de las mujeres[26]», a mí me resulta más certero señalar que Umbral emplea un conocido juego que está en gran parte de su narrativa y que consiste en fundirse con el narrador, que habla en primera persona, y que remite con pocas dudas a una identificación con el autor, con todas las prevenciones que sean precisas pues a pesar de todo siempre puede haber una distancia entre narrador y autor. Pero caben pocas dudas de que Umbral se proyecta descaradamente en Jonás, que es un escritor muy conocido (la adolescente de la segunda historia le conoce en una firma de libros y Jonás lleva a quien dice llamarse Internet al café Gijón y le presenta escritores y confiesa, con ese desarmante y delator pronombre inicial, que «yo había entrado, sin duda, en aquella redada total por la cultura, yo no era más que un pez gordo cazado en sus redes con volantas», p. 47) y que gusta de vestir muy bien, como un *dandy* («Tú sabes de ropa, tienes gusto y hasta pareces un poco marica», p. 117). Esta atención no evita, por supuesto, que en los relatos también se cuele lo inverosímil y lo exagerado, pues son componentes esenciales para un público supuestamente fascinado por la aparición de la viagra, aunque como en toda narración literaria no conviene olvidar que hay mucho hueco, y así debe ser, no solo para el gusto propio del autor sino especialmente para la fantasía, básica en todo relato erótico, con la que es mucho más fácil retener a los lectores («el libro más erótico del maestro Umbral», decía *La Revista* para presentar el primer relato

26. Carole Viñals, *op. cit.*, p. 152.

de *Historias de amor y viagra*[27], una mínima variación de mi cita de la presentación del libro en *Paris Match*).

No se suele valorar positivamente *Historias de amor y viagra* pues está lejos de poseer las mejores virtudes de la prosa de Umbral. Y, sin embargo, se pueden destacar dos elementos sobresalientes y característicos de la marca de la casa, como son los valores líricos y estilísticos: «Para mí el lenguaje más adecuado para hablar de sexo es el lenguaje lírico [...] aunque creo que en este trabajo he abandonado un poco ese tono lírico porque es casi periodístico», dice Umbral en la ya citada entrevista[28]. Creo que en un par de ejemplos se puede percibir el cuidado con el que Umbral no decepciona a los lectores que buscan un vocabulario o situaciones muy sexuales sin por ello dejar de crear frases impregnadas de cierto lirismo: «El desvirgamiento no es la abolición de una membrana, sino el haber dejado huella para toda la vida en la memoria blanca y la carne salvaje de una niña»; o «era como una mona poniendo el culo. Por cosas así pierde el lirismo una muchacha» (pp. 49 y 56). No es difícil encontrar pasajes plenamente umbralianos, pero, en mi opinión, lo que debilita al volumen es que las historias son muy flojas o excesivamente delirantes. Sorprende, también por ejemplo, más allá del esfuerzo del escritor por concluir el libro, que en «Nardo», la sexta historia, se incluya un catálogo de «Penetraciones» y «Sexo oral» (pp. 164-167), y que se justifique así: «Nardo era la mujer ideal para todo tipo de experiencias, con y sin Viagra». Viñals también comenta una técnica muy repetida en la organización de las historias: «Llama también la atención en cada cuento el hecho de empezar con frases muy largas (complementos, imágenes, relativas…) y siempre acabar con una frase corta que por sí sola constituye un solo párrafo[29]». Se trata de un final rotundo y abierto al mismo tiempo y creo reconocer en la técnica algo muy umbraliano que aquí se vuelve muy evidente por las imposiciones en las nueve historias, tan homogéneas en buena parte.

En este libro, como el propio Umbral advierte en el prólogo, uno de los problemas es la unidad, aunque quizá antes que como libro

27. En línea: <https://www.elmundo.es/larevista/num157/textos/umbrala.html> [consultado el 4 de junio de 2020].

28. Antonio Jiménez Morato, *op. cit.*

29. Carole Viñals, *op. cit.*, p. 153.

pudo concebirse como publicación folletinesca, para aparecer en una revista, con lo que esta estructura en sarta permitiría explotar el tema de la viagra con un número de historias que no exigiría predeterminación inicial. El autor no lo indica y no hay ninguna prueba de que haya sido un proyecto fallido, con lo que hay que concluir que el libro *Historias de amor y viagra*, surgido al calor de un «encargo» en una revista, nace contaminado, en cierto modo solamente, por la aparición temporal que exigen las publicaciones periódicas[30]. El hilo de Ariadna es ligero y está formado por un mismo protagonista que en cada historia mantiene una relación siempre heterosexual, donde los nombres de las mujeres siempre dan título a los capítulos, que abren historias en las que el protagonista está obligado a tomar viagra. Viñals también encuentra la presencia del mar (en el azul... y en el propio nombre de Jonás), la muerte (muy unida al amor[31] y al sexo) como elementos recurrentes.

Quizá, sobre un cierto propósito general en el libro o que el libro destila, «cabe preguntarse aquí si el tema principal no es ofrecer una visión desencantada de la sociedad española a través de estos retratos

30. Aunque «incluso un fragmento de uno de los cuentos, "Nardo", apareció en las *Historias de un verano,* en *El Mundo* (30 de agosto de 1998, suplemento *Uve,* p. 8), y otro, el primero de la serie, en *La Revista* del mismo periódico, evidenciando una vez más la sólida vinculación de la literatura de Umbral con el periódico y la sociedad». Eduardo Martínez Rico, «Francisco Umbral, teoría y práctica del cuento: *Historias de amor y viagra*», *op. cit.*, p. 370. En línea: «Natanael», <https://www.elmundo.es/larevista/num157/textos/umbrala1.html> (consultado el 4 de junio de 2020). También «Nardo» se publica como relato independiente en italiano, con el título «La ragazza che mi tradì con Polanski» (*Capital*, marzo de 1999, pp. 200-208: agradezco a Bénédicte de Buron-Brun los datos), justo a continuación de una entrevista que firma Fabiana Giacomotti: «Francisco Umbral, L'hombre viagrado", que dice publicarse un mes después de la aparición de *Historias de amor y viagra*, que «è già un boom». Un aprovechamiento ligero, o previo o posterior, es «Crista, verso y prosa», que apareció en *Interviú* (pero de nuevo no hay referencia temporal: Francisco Umbral, *Treinta cuentos y una balada.* [Ed.] Bénédicte de Buron-Brun. Sevilla: Renacimiento, Espuela de Plata, 2018, pp. 151-154), relato erótico con fugaz presencia de Polanski y sin sombra de viagra.

31. «El amor es literatura. El amor es un género literario, dijo Ortega, a quien Lola habrá leído» (Francisco Umbral, *op. cit.*, p. 72). «Hicimos el amor sin amor, pero con mucho más que amor [...] un amor con odio, Viagra, atracción, urgencia, demora en el pecado, demora en la muerte, la vida, la amistad, la traición, demora en el orgasmo, la digestión, la mutua ruindad» (*ibid,*, p. 143).

de mujeres perdidas y solitarias[32]». Es una posibilidad muy real, aunque creo que el sentido más importante de *Historias de amor y viagra* tiene más que ver con una visión comercial y literaria que propicia un hallazgo destinado a modificar hábitos y conductas sexuales, tiene mucho más que ver con la oportunidad de escribir unos relatos eróticos al hilo de un descubrimiento insólito: la literatura sobre una actualidad más o menos periodística.

32. Carole Viñals, *op. cit.*, p. 156.

Gilbert Durand y Roger Grenier: presencia en la revista *El bosque*[1]

Juan Carlos Gómez Alonso
Universidad Autónoma de Madrid

1. Este trabajo es resultado de investigación realizada en el proyecto de I+D+i de referencia PGC2018-093852-B-I00 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

Este trabajo está enmarcado en el estudio y análisis de las relaciones transpirenaicas y la presencia de ellas en las revistas y en la prensa de noticias y documentos relevantes de ambos lados de los Pirineos, por lo que voy a centrarme en una revista española, aragonesa, que tuvo una duración de cuatro años y que publicó trabajos muy significativos. Se trata de la revista *El Bosque*, dedicada a las artes y las letras; se creó en marzo de 1992 y se publicó hasta el mes de marzo del año 1996, dejando doce interesantísimos números, ya que tenía una periodicidad cuatrimestral (aunque los números 10 y 11 se publicaron a la vez, en agosto de 1995, siendo la única publicación de ese año); también cuenta con cuatro separatas que acompañan a cuatro de los números.

La publicación, promovida por las diputaciones de Zaragoza y Huesca (España), estuvo codirigida por Javier Barreiro y Ramón Acín. En 1996 dejó de publicarse. Esta vida tan breve de este tipo de publicaciones es algo que sucede en muchos países, y en España de manera habitual, cuando las publicaciones dependen de entes o administraciones públicas y hay cambios de dirigentes políticos por vuelcos electorales respecto a los representantes que van a dirigir las administraciones de las que dependen estas publicaciones. De este modo, esta revista se creó y se mantuvo mientras gobernó el PSOE en Aragón, y desapareció una vez hubo ganado las elecciones y gobernó el PP, como muy bien señala María Celeste García Remacha, entre otros estudios, en su Trabajo Fin de Máster, dirigido por José Luis Calvo Jarilla, en la Universidad de Zaragoza, en el curso académico 2013-14, y como consta en los créditos de la revista [1].

1. María Celeste García Remacha, *Estudio de la revista* El Bosque. TFM (dirigido por José Luis Calvo Carilla), Universidad de Zaragoza, 2014. En línea: <https://zaguan.unizar.es/record/13481/files/TAZ-TFM-2014-032.pdf> (consultado el 28-05-2020). Y María Celeste García Remacha, «La revista *El Bosque* (1992-1996) en su contexto», *Imán,* 13 (noviembre 2015)**.** En línea: <https://revistaiman.es/la-revista-el-bosque-1992-1996-en-su-contexto/> [consultado el 28-05-2020].

El patrocinio institucional de publicaciones y revistas literarias y de creación artística era algo habitual y natural en la España de los años noventa, así como su desaparición al cambiar el color político de la autonomía o de la diputación que sufragaba los gastos. En el año 1992, España se encontraba en el proceso político del desarrollo de sus estatutos de autonomía, con un diseño territorial de modelos culturales en los que la creación de revistas por parte de las distintas comunidades autónomas y diputaciones provinciales dinamizaba esa ansiada descentralización cultural. La revista *El Bosque* llega al panorama de Aragón imitando el modelo de una revista española creada por el Ministerio de Cultura en 1977, titulada *Poesía*, dirigida por Gonzalo Armero, que también desaparecerá en 2006.

En el primer número de la revista *El Bosque* (1992) figura esta declaración de intenciones:

> EL BOSQUE aparece con la pretensión de ocupar un lugar en las revistas de creación, investigación e información cultural del país. Independencia, limpidez, calidad en la selección, pensamiento libre y pasión por la estética quieren ser sus guías.
>
> Pensada y compuesta en Aragón, EL BOSQUE busca ser un medio de expresión donde nuestros más lúcidos creadores y estudiosos den cuenta de su actividad, así como sacar a la luz temas, personajes y episodios de nuestra historia cultural que han estado preteridos. No se trata, sin embargo, de una propuesta de localismo. EL BOSQUE buscará recoger creación y crítica de los artistas y pensadores del mejor nivel en el ámbito hispánico.
>
> Sin desdeñar la actualidad, EL BOSQUE se propone hacer hincapié en materias y autores a los que las modas culturales tienen ausentes del primer plano, a menudo por razones de rutina, influencia de los grupos de presión o por la dificultad y aislamiento que esas materias y autores ostentan.
>
> EL BOSQUE, lugar sagrado, misterioso, intrincado, principio femenino y nocturnal, albergue de las energías ocultas de la naturaleza y representativo de nuestro inconsciente es simbólicamente el lugar más apropiado para impresionar la

> imaginación del hombre porque entre su follaje –reconcentrada e intensa– se encuentra la luz[2].

El caso de la revista *El Bosque* no es aislado, como bien señala Mª. Celeste García Remacha. Y en cuanto a su estructura y disposición esta autora señala:

> En cuanto a la disposición de los temas dentro de cada número, *El Bosque* organizó una estructura compleja que proyectase una visión plural no sólo sobre lo literario sino también sobre otras manifestaciones culturales. Los contenidos de la revista se distribuían en torno a doce secciones, donde tenían voz el Ensayo Literario, la Investigación, la monografía en El Autor y su Obra, la Poesía, la Narrativa y la Recuperación de una figura o tema más o menos preteridos. Esta relación se completa con otras seis secciones ajenas a la literatura que recogen colaboraciones de artículos en materias tan variopintas como la Antropología, la Música, el Cine, el Arte, la Bibliofilia y, por último, la Crónica Cultural. Estas secciones se mantienen fijas a lo largo de los doce números, aunque no todas disfrutaron del mismo espacio. Desde la configuración del proyecto se tenía claro que los apartados dedicados a la Investigación y a la Entrevista tendrían el doble espacio que, por ejemplo, Poesía o Narrativa, las secciones más creativas[3].

Es precisamente la sección dedicada a «El Autor y su obra» la que vamos a estudiar en este trabajo porque desde esta sección se mostró una atención especial por exponer la obra de autores de distinta procedencia geográfica; además de algunos españoles como Agustín García Calvo, Eduardo Arroyo, Inocencio Ruiz Lasala, José Albella y Joaquín Dicenta, en esta sección se ocuparon de otros autores de Portugal (José Saramago), de Hispanoamérica (Alberto Girri y Nicanor Parra), de Japón (Akira Kurosawa) y de Francia, dedicando ese espacio a Gilbert Durand (enero-abril de 1993, nº 4) y a Roger Grenier (mayo-agosto de 1993, nº 5). La sección mantuvo un mismo esquema y en ambos casos se presenta una entrevista realizada al autor, un trabajo sobre el mismo y una bibliografía, cuya presentación va a centrar nuestro trabajo aquí, por lo que estudiaremos el

2. *El Bosque*, 1 (1992), p. 5.

3. María Celeste García Remacha, «La revista *El Bosque* (1992-1996) en su contexto», *art. cit.*

tratamiento que tienen estos dos autores franceses en la revista y la perspectiva desde la que son atendidos y reseñados: una perspectiva transpirenaica.

El primer autor francés del que se ocupa la sección «El Autor y su obra» de la revista *El Bosque* es Gilbert Durand (1921-2012), que es entrevistado en el número cuatro de 1993 por María Ángeles Caamaño y por Fátima Gutiérrez, con una entrevista poco divulgativa, muy académica y en la que Gilbert Durand puede presentar el origen y desarrollo de sus propuestas sobre la teoría del imaginario antropológico. Desde el comienzo, preguntado este autor por el sentido que tiene su teoría en un contexto racionalista, responde:

> No hay escisión entre el sujeto y el objeto, entre el Imaginario y la razón, entre lo sagrado y lo profano... Y no porque uno de los términos de nuestros dualismos ancestrales se reduzca al otro, sino porque ambos son los significantes de un significado –*tertium datum*– que los estructura[4].

Durand recuerda que con los románticos se crea el desarrollo de estos dos reinos del saber:

> Por lo tanto, pese a la potente inspiración cultural del romanticismo, la escisión tenaz y muy característica de la civilización de Occidente, entre la esperanza mesiánica de una ciencia racionalista y la desesperación visionaria de los poetas, rápidamente malditos, ha persistido, hasta nuestra pedagogía oficial, en los comienzos del siglo XX[5].

La entrevista avanza reconociendo G. Durand que los dos términos clásicos en esta oposición (ciencia racionalista y ensoñación poética), sufren en el siglo XX un serio revés, ya que no es posible una ciencia basada en el positivismo empírico ni en el racionalismo clásico.

Por otro lado, reconoce abiertamente los magisterios de Gaston Bachelard, principalmente, y el de Bergson, Cassirer, Jung y Desoille, sobre todo en esa vuelta que realiza al romanticismo con la distinción entre una imaginación infra-consciente (abandonada del

4. Mª. A. Caamaño y Fátima Gutiérrez, «Gilbert Durand. Entrevista», *El Bosque*, 4 (1993), p. 35.

5. *Idem*.

psicoanálisis) y una *imaginatio vera* que permite la ensoñación y sus obras vivas. Y aboga por la intuición de los románticos para el desarrollo de una fenomenología del espíritu que produce imágenes, una fenomenología organizada del Imaginario según habían explorado desde la psicología y el psicoanálisis.

Remontándose al comienzo de su teoría considera que «para mí, en el principio no fue un *logos* unido al famoso *ego cogito*, sino un *sermo myticus* que dependía de un colectivo, de un cósmico *excogitamus* primordial[6]», siendo ese sufijo ex en el Imaginario toda fuente de cogitación. Lo que en realidad pretendía hacer era una gramática de las imágenes, presemiótica. Y para ello en la entrevista se refiere constantemente a su primer trabajo, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, libro en el que partiendo de Jung quería construir una especie de jardín de raíces imaginarias. Se dio cuenta de que era una empresa ingenuamente estructural y, poco a poco, se convenció de que se había puesto enfrente de Claude Levi-Strauss (cuyo trabajo se titulaba *Antropología estructural*), dado que frente a Levi-Strauss, Durand aboga por el sentido: son estructuras figurativas, enraizadas en la antropología, antihistoricistas, que denunciaban las reducciones del Imaginario.

El Imaginario, según lo concibe en esta entrevista, no se puede reducir al juego de la lingüística ni a la sociología de la historia, ya que el Imaginario es discurso y para su estudio sigue el camino de la antropología para que nada de lo humano le sea ajeno[7], para situarse en el trayecto antropológico, en el intercambio entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimidaciones objetivas:

> En definitiva, el imaginario no es más que este trayecto en el que la representación del objeto se deja asimilar y modelar por los imperativos pulsionales del sujeto, y en el que, recíprocamente, como lo demostró magistralmente Piaget, las representaciones subjetivas se explican por medio de las acomodaciones anteriores del sujeto al medio objetivo[8].

Considera por lo tanto que Hermenéutica y crítica histórica, y Hermenéutica y formalismo están unidos en el trayecto epistemológico

6. *Ibid.*, p. 37.
7. *Ibid.*, p. 39.
8. *Ibid.*, p. 40.

que continuamente corrige los métodos formalistas y positivistas por medio del imperativo del *sentido*.

Con aparente desengaño parece reconocer que las ciencias del hombre están en crisis. ¿Y cuándo no? Por ello aboga por la imaginación simbólica, por el resurgimiento de la ciencia del hombre. «No solamente el símbolo tiene un doble sentido –uno concreto, propio, otro alusivo y figurado– sino que, además, la clasificación de los símbolos nos revela regímenes antagonistas, a partir de los cuales las imágenes se ordenan [9]».

Lalande y Jung están en la base de su concepto del símbolo, como representación posible de algo relativamente desconocido, que no puede ser designado de una manera clara. La mitad del símbolo, el significante, está cargado de un máximo de concreción. Y la otra parte, invisible o indecible, constituye una especie lógica distinta (un mundo de representaciones indirectas). Por ello se adentra en el terreno del simbolismo en todas sus formas: inconsciente, metafísica y sobrenatural.

Por último Durand se refiere a la imagen simbólica como transfiguración de una representación concreta por medio de un sentido siempre abstracto, que es una negación del vacío, de la muerte y del tiempo. Imaginación simbólica como *motor* que dinamiza la cultura humana: fugacidad de la imagen, perennidad del sentido que constituye el símbolo y que se inserta en la cultura humana. Entre la Esperanza de los hombres y su condición temporal. Y termina diciendo: «Ahora, más que nunca, sabemos que una ciencia sin conciencia, es decir, sin afirmación mítica de una Esperanza, marcaría el ocaso definitivo de nuestras civilizaciones [10]».

Tras esta entrevista la revista publica un gran trabajo de Alain Verlaj, que en ese año era Catedrático de Filología Francesa en la Universidad de Barcelona, titulado «Gilbert Durand: La arquetipología general, la mitocrítica y el mitoanálisis [11]», en el que se desgrana la teoría de Gilbert Durand. Sin ánimo de resumir, el autor parte de la palabra «mito» y de su definición a lo largo de la historia para

9. *Ibid.*, p. 41.

10. *Ibid.*, p. 43.

11. Alain Verlaj, «Gilbert Durand. La arquetipología general, la mitocrítica y el mitoanálisis», *El Bosque*, 4 (1993), pp. 43-52.

proponerla como denominador común de la estética, de la sociología, de la etnología, de la filosofía del psicoanálisis y de todas las ciencias humanas, llamando a este carácter interdisciplinar que hoy está tan de moda en los estudios literarios. Y a partir de la presentación del libro de Durand, publicado en 1969, *Las estructuras antropológicas del Imaginario*, realiza una reinterpretación de las teorías presentes en el mismo: Gilbert Durand parte de que el hombre se tropieza desde su nacimiento con el tiempo, con la muerte. Y desde esa angustia construye imágenes: Unas teriomorgas (imágenes del tiempo devorador): modelos leoninos, tigre, lobo, animales que despedazan, animales que amenazan con destruirnos, como hormigas, pirañas, termitas, toro, caballo y ogro. Otras que la angustia transforma en tenebrosas visiones, en el imaginario de las tinieblas (del diablo y del infierno): imágenes relacionadas con la ceguera y la falta de visión exterior que da lugar a una visión interior. El agua y el espejo; la lágrima y el agua nocturna, el ahogo; y de ahí al flujo menstrual, el ciclo, la sangre como vida y muerte, la luna con sus colores, el equinoccio y las impurezas, e imágenes de la Madre terrible; y sirenas, ataduras y redes que se generan. Por último, las imágenes catamorfas, aglutinadas en un esquema de caída y pecado e impureza. Ícaro, el fluir del tiempo.

Todas estas imágenes subyacen en el imaginario humano. Son los rostros del tiempo. Pero los humanos tenemos la sensación de haber vencido al tiempo, a Cronos [12], por lo que Durand establece tres regímenes, agrupaciones de figuras vecinas, arquetipos homogeneizados: El régimen diurno y el nocturno, los describe a partir de los trabajos del neurofisiólogo Betcherev: El hombre nace con tres reflejos: La dominante postural, con afán de conquistar la postura erecta. La dominante copulativa, productiva. Y la dominante digestiva, el bebé que descubre el placer del alimento materno.

De esta manera, Durand afecta al régimen diurno las estructuras esquizomorfas o heróicas: el universo de la idealización, en el que la luz vence a las tinieblas. La justicia, a través del arma. La oposición de lo de arriba y lo de abajo.

El régimen nocturno, místico, agrupa estructuras de reduplicación y perseveración. Es el régimen de la analogía universal y de la similitud; el mundo de las hadas buenas, las islas que aislan, la feminidad

12. *Ibid.*, p. 48.

benéfica, etc. así como de las estructuras sintéticas o diseminatorias: representación del tiempo, la iniciación, progresión hacia la madurez, el calendario...

Concluye Alain Verjat con una referencia al libro de Yves Durand *La exploración experimental del imaginario y de sus modelos*, obra en la que pone a prueba los modelos antes descritos. Dos métodos críticos desarrollados por Gilbert Durand: La mitocrítica, que realiza análisis de todo lo simbólico y arquetípico en los mitemas (unidades mínimas del mito); y el mitoanálisis, básico para el estudio de las mentalidades, para analizar la evolución del mito en la historia.

La sección «Bibliografía y obras de referencia de Gilbert Durand», la realiza María Montserrat Prat Serra[13], comenzando por la bibliografía ya existente sobre este autor; continúa con los artículos dedicados a su obra, entre los que se incluyen varios trabajos realizados por españoles entre los que quiero destacar la entrada dedicada a Antonio García Berrio, que incluye estudios sobre Gilbert Durand en su obra *Teoría de la Literatura: la construcción del significado poético,* referida a la primera edición de 1989. Y lo destaco porque en España ya se habían realizado en este año 1993 al menos dos tesis doctorales, dirigidas por Tomás Albaladejo en la Universidad de Valladolid, siguiendo las teorías de G. Durand: una de María Rubio Martín sobre la aplicación de la teoría del Imaginario a la poesía de Jorge Guillén; y otra tesis doctoral de Alfonso Martín Jiménez, defendida en 1991. Seguidamente hay una exhaustiva bibliografía de Gilbert Durand hasta la fecha de la publicación (1993). Esta sección indica claramente el grado de conocimiento que de la obra de Durand se tenía en España y de la importancia de la misma en el desarrollo de muchos trabajos académicos.

El otro autor francés recogido en la revista *El Bosque* es Roger Grenier (1919-2017), escritor, periodista, pero sobre todo uno de los más influyentes editores del mundo, que es entrevistado en el número cinco de 1993, por Ramón Acín y Javier Barreiro que precisamente eran los directores de la revista. Ello indica el grado de importancia que dan a la entrevista y al entrevistado. Lo que comienza siendo una

13. Mª. Montserrat Prat Sierra, «Bibliografía y obras de referencia sobre Gilbert Durand», *El Bosque*, 4 (enero-abril de 1993), Diputación de Huesca y Diputación de Zaragoza, Imprenta Provincial de Zaragoza, pp. 53-59.

entrevista sobre el mundo narrativo de Roger Grenier se acaba convirtiendo en una larga entrevista sobre la editorial Gallimard, desde su posición y visión en esta editorial, ya que en ese momento era consejero literario y uno de los autores destacados de su catálogo. Esa deriva de la entrevista es lógica por el poder de esta editorial francesa y de este autor en el desarrollo (o no) de la literatura española y de la hispanoamericana en Francia. En este sentido la editorial Gallimard apostó por la literatura hispanoamericana frente a la española, con lo que la presencia de la literatura hispanoamericana ocupó el espacio que podría haber ocupado la española.

En este trabajo hemos incluido el apartado dedicado por la revista *El Bosque* a Roger Grenier no solamente por ser un autor francés en una revista española, sino también porque está vinculado a la ciudad de Pau (Francia) que es escenario de muchas de sus novelas. Como señala Jacques Brenner[14] en el breve artículo que le dedica tras la entrevista citada, Roger Grenier es el narrador francés más cercano a España, al menos geográficamente hablando, ya que pasó su niñez e infancia en Pau y mantuvo vinculaciones con esta ciudad a lo largo de su vida mientras estaba escribiendo. Se pueden encontrar preciosas evocaciones de la ciudad de Pau en obras de Roger Grenier como *Le Palais d'hiver* (1965), *Cine-roman* (1972) y *Partita* (1991):

> Novelas que son reflexiones –de apariencia realista– sobre seres que conoció. El autor medita sobre lo que fueron sus vidas y sobre lo que es la misma vida. Sin llegar a la novela ideológica. Se limita a contar, a multiplicar las notas sensibles. Tras los destinos individuales, en un segundo plano, dibuja cuadros de época: las vidas privadas zarandeadas por las guerras son siempre tributarias de la vida social y política[15].

Jacques Brenner, en este breve e interesante artículo, se centra en la última novela (en aquel momento) titulada *Partita*, de la que realiza un particular análisis que nos ha sorprendido. Y no en la trama principal, ni en el personaje principal, sino en uno de sus personajes, un español, brillante músico catalán de nombre Nicolau Arderiu, nacido en Barcelona donde su padre dirigía el Conservatorio. Destaca los rasgos profesionales y físicos de Nicolau Arderiu (atractivo, músico brillante)

14. Jacques Brenner, «Roger Grenier», *El Bosque*, 5 (1993), p. 47.
15. *Ibid.*, p. 47.

y la relación que establece como amante de Francesca Navarro, cuyo padre era administrador del Liceo. Una relación que en 1914 (fecha en la que se sitúa la acción) llevó al escándalo y posterior huida de los personajes a Bruselas y a varias ciudades francesas. Y de nuevo la ciudad de Pau en acción, ya que con la salud quebrada de Francesca, y por consejo médico, se trasladaron a esta ciudad por el clima del Bearn. Nicolau era nervioso, lo que le llevaba a flaquear, pero fue muy bien acogido como músico y estaba triunfando de nuevo con sus recitales. De nuevo llegó el escándalo, esta vez porque raptó a una de sus alumnas, Florence Plamade, abandonando a Francesca enferma. Tenía a la vez otra amante muy discreta, violinista contralto, llamada Geneviève Mailhoc a la que también abandonó. Tras este abandono, Nicolau Arderiu regresa con Florence a Barcelona, donde no es bien acogido por los músicos de la ciudad, por lo que se traslada a Alicante. Es el año 1936. Estalla la Guerra Civil española en la que no participa, pero se queda en esa ciudad hasta el 30 de marzo de 1939, cuando huye en barco con Florence a Francia y reside en distintas regiones. Y de nuevo la guerra los atrapa. En junio de 1940 regresa a Pau. Y con el hijo de Geneviève organiza un curso de música y participa en conciertos. Nicolau morirá detenido como amigo del Frente Popular, cuando en realidad no se preocupaba por la política. Muere deportado. Y por una denuncia.

A cualquier lector de la novela le llamará la atención esta forma de contar la trama en la revista *El Bosque* por parte de Jacques Brenner y descubrimos que es solamente una estrategia interesada, ya que como él mismo reconoce en el artículo, el personaje principal de la novela es el hijo de Geneviève, alumno de Nicolau desde los 11 años, del que se ocupa y por el que se interesa para convertirle en un músico virtuoso, pero sobre todo para conseguir los favores de su madre Geneviève. En realidad, lo que el autor de la novela cuenta es la historia de este joven (Michel Mailhoc), personaje protagonista por lo tanto, una vida que puede verse como réplica de la de su maestro, antes reseñada, dividido entre el amor a la música y la atracción brutal por la hermosura de las mujeres, a las que no podía mantener a su lado. Aunque viajó, mantuvo su casa (llamada la Paz) en Bearn casi de manera permanente. Es un personaje que no cree en la felicidad, y el crítico Brenner se pregunta si existe realmente la gente feliz, a la luz de esta reseña. Jacques Brenner analiza la novela destacando la

soledad en la que cae el protagonista Michel Mailhoc cuando Emma (una sobrina segunda), a quien ha trasmitido su saber y su mundo, se aleja de él. Se queda solo con su perro Fresco y con la música.

Jacques Brenner destaca la pasión que tiene el escritor Roger Grenier por la música y por los músicos, lo que traslada a su novela de manera realista. De ello deduce que es un escritor que habla bien en sus novelas de este mundo, incluyendo la música en las historias narradas e incluso en el título de algunas de las novelas, como la analizada *Partita* (publicada en 1991) o en *La Follia* (1980). El crítico destaca su forma personal de abordar estos temas clásicos comparando su prosa con Chejov, por el uso de la ironía y la ternura a la vez.

En la parte final del artículo se ocupa de la última obra publicada por Roger Grenier titulada *Regardez la neige qui tombe* (que es del año 1992, publicada en la editorial Gallimard) «como el mejor crítico de Chejov[16]». Y presenta la obra ensayística de Roger Grenier sobre Albert Camus destacando la amistad y colaboración en el periódico *Combat* en el ensayo titulado *Albert Camus, soleil et ombre*. El crítico concluye remarcando que es consejero literario de la editorial Gallimard, la más prestigiosa de Francia[17].

En el apartado dedicado a la bibliografía, se presenta la obra de Roger Grenier, una relación de veintisiete obras hasta el año 1992, todas publicadas en la editorial Gallimard, salvo cuatro en otras editoriales. También se incluyen las dos obras traducidas al español en aquel momento (*El palacio de invierno* y *Cinenovela*), los «estudios sobre la obra» y los «guiones, adaptaciones y diálogos para cine y televisión[18]».

La entrevista ocupa el mayor espacio dedicado a Roger Grenier en la revista *El Bosque*[19]. Está traducida por Lourdes Lachén al español. Se inicia la entrevista con una pregunta dedicada a los pilares literarios del mundo narrativo de R. Grenier y por su autoinclusión en alguno de los círculos literarios; a lo que responde que siempre hay una mirada hacia atrás en todo mundo literario, y lo condiciona

16. *Ibid.*, p. 49.
17. *Idem*.
18. *Ibid.*, pp. 51-52.
19. Ramón Acín y Javier Barreiro, «Roger Grenier. Entrevista», *El Bosque*, 5 (1993), pp. 31-46.

a cierto modo de realismo, por lo que señala que Chejov es un autor con el que se le compara, autor que declara que le influyó. Asimismo hay otros muchos datos de su biografía que destaca en la respuesta, como la presencia del existencialismo en su obra, motivado por la época que le tocó vivir; o el magisterio que ejerció sobre él Gaston Bachelard con el que estudió un curso de filosofía; la influencia que tiene en una de sus obras (*El papel del acusado*) y cómo le influyó la fenomenología. Es curioso que señale que «en Francia siempre han gustado los filósofos que al mismo tiempo son buenos escritores[20]», ejemplificando con Bergson y con Bachelard, una obra que se apoya en la poesía, citando a poetas.

Por otro lado, reconoce la influencia de la literatura norteamericana (Hemingway, Faulkner, Nathanael West), por su pasión periodista tal vez, pero reivindica la voz propia, el estilo propio, con personajes aferrados a la época, que no son intemporales. Lo ejemplifica con su novela *El palacio de invierno* en la que narra la vida de una mujer en la época de la Gran Guerra (1914), la postguerra y la crisis económica del 1929. Esta crisis marcó más a la gente que la propia guerra, a su entender, por lo que considera muy importante el espacio: «la vida en la cuidad de Pau, donde se desarrolla la acción. Porque Pau era también una ciudad que conoció el esplendor en el siglo XIX y que en el XX no ha hecho más que iniciar su decadencia hasta inmediatamente después de la guerra. Ahora esto ha cambiado, es otra cosa que no entra en el ambiente de la novela», concluye[21].

La entrevista prosigue sobre el diagnóstico futuro del pensamiento y la creación, a lo que responde R. Grenier refiriéndose a distintas artes, y destacando periodos más brillantes, como el Siglo de Oro del teatro español, el periodo de oro de la novela francesa de entreguerras, los siglos XVIII y XIX de la música en Alemania o el *Quatroccento* italiano en pintura. Mirando al futuro se pregunta por la nueva novela:

> ¿Qué es una novela? Es un desmontaje y luego un nuevo montaje de la realidad, es decir, una ficción, una historia falsa, y que, sin embargo, parece tan verdadera que nos ayuda,

20. *Ibid.*, p. 31.
21. *Ibid.*, p. 32.

> ayuda al lector a comprender su propia vida y esto es algo que siempre funciona [22].

La entrevista va a cambiar de tercio, preguntando por la visión que se tiene de la literatura española desde Francia y concretamente desde la editorial Gallimard, una pregunta de la que se escapa el entrevistado, afirmando que no es especialista, que quien se ocupaba de ello en Gallimard era Severo Sarduy, anticipando que quería hacer una antología de poetas jóvenes españoles. Reconoce que la literatura española desde mediados de los años sesenta ha sido un poco ignorada en Francia debido al descubrimiento de la literatura sudamericana (García Márquez, Borges, Cortázar, Vargas Llosa, Octavio Paz) por los editores y lectores. El interés por la literatura en español de la editorial Gallimard se desvió de la Península hacia la literatura de Hispanoamérica.

Concretan la pregunta los entrevistadores en el escritor Juan Goytisolo y su relación con Gallimard, a lo que Grenier responde que este autor español ya llevaba publicadas diez novelas con esta editorial y destaca la labor desarrollada por su mujer Monique Lange quien gestionaba los derechos franceses de Gallimard en el extranjero, y reflexionan sobre la condición de comunista de Goytisolo, como Semprún, justificando su participación en la editorial. Destacan su relación personal con Juan, y aclaran que la separación de la editorial Gallimard se debió a condiciones extrictamente económicas, no políticas.

A partir de aquí la entrevista se centra en la editorial Gallimard, en que es el alma de la literatura francesa de los últimos ochenta años, lo que le permite al entrevistado realizar un repaso por la historia de este importante sello editorial desde su creación a partir de la revista la *Nouvelle Revue Française,* hasta lo grande que se ha hecho la editorial en el mundo, lo que es un caso único. Reflexiona sobre otras editoriales que se han especializado, han desaparecido o no han crecido tanto. Y destaca a algunas personas del mundo de la cultura, como Sartre o Beauvoir, que han contribuido a este extraordinario desarrollo, a la vez que recuerda a otra gran editorial italiana, Einaudi (que tenía el 10% del capital de Gallimard en ese momento) para comparar ambas. Habla de Gallimard remontándose a los orígenes

22. *Idem.*

con la creación en 1909 de la *NRF*. De su idea inicial de promover nuevos novelistas y de cómo llegaron a Gaston Gallimard, al que buscaban para «el establecimiento de libros», un hombre con instinto y buenas relaciones personales y con capacidad de observación, como cuando publicaron *Lo que el viento se llevó* (que había sido comprado por Hachette y que se la cedió a petición de Gaston Gallimard). Cuenta muchas anécdotas a lo largo de esta dinámica entrevista y se refiere al caso de Proust, quien propuso *En busca del tiempo perdido* a Gallimard pero que la publicación fue rechazada por Gide (aunque R. Grenier dice que en realidad la decisión negativa fue de Schlumberger); y luego Proust se la ofreció a Ollendorf (que decía en su respuesta textualmente: «Por mucho que me rompa la cabeza, no veo cómo una historia que empieza con un hombre que da vueltas y más vueltas en la cama antes de poder dormirse es interesante»); y que fue publicado en principio a cuenta del autor en Grasset. Viendo el error cometido desde Gallimard, llamaron a Proust; y Grasset les cedió los derechos muy fácilmente, incluso comprando las existencias que todavía había en Grasset[23].

Finalmente, la entrevista se centra en nombres referentes de Gallimard, a pregunta de los entrevistadores: Valery Larbaud, uno de los primeros colaboradores desde los inicios de la *NRF*, descubridor de un joven poeta de veinte años llamado Saint-John Perse (en realidad Alexis Léger), que destacó en ese momento porque además vivía en Pau y cuenta la anécdota de cómo le encontró sin tener ni dirección postal de él. Fue el descubridor de Faulkner (traducido por Maurice Edgar Coindreau, que trabajaba como hispanista en la Universidad de Princeton). Y también introductor en Francia de Joyce, en Italia de Montale y del español Ramón Gómez de la Serna a quien consideraba uno de los mayores escritores del siglo XX (junto a Proust y Joyce). Valery Larbaud vivió en España, en Alicante: era amigo de Manuel de Falla y de Ricardo Bines. Entre otros muchos datos, señala la importancia de Larbaud en el conocimiento de la literatura española en Francia, tal vez porque se enamoró de una española que le desinteresó incluso de traducir el *Ulises* de Joyce. Fue un hombre que en 1935 quedó casi paralizado (y murió en 1956). Roger Grenier muestra su cariño por Valery Larbaud, escritor para escritores, insinuando que

23. *Ibid.*, p. 36.

pudo desencadenar o influir en el principio de *Lolita* de Nabokov a partir de un trabajo suyo titulado «los nombres femeninos», que trata sobre su sonoridad (Dolores, transformado en Lola, Lolita...).

Otro autor por el que le preguntan es Jean Paulhan, del que se destaca que toda su vida estuvo dedicada a la *NRF*[24] entre comentarios y jugosas anécdotas que presentan el lado más humano del entrevistado. De Aragon nada dice, por ser muy conocido, salvo que sufrió una gran metamorfosis tras la muerte de Elsa. Se ocupa también de Jacques Lemarchand, definido como novelista que dejó de escribir desde que entró en el comité de lectura de Gallimard, al que le atribuye el mérito de impulsar el llamado teatro del absurdo (defendiendo a las obras de Ionesco, Dubillard, Jean Tardieu) y de doblegar a los críticos tradicionales al editarlos. Jacques Schiffrin, hombre de grán mérito que, al mirar un misal, se le ocurrió el invento de la «Pléiade», práctico y resistente al mismo tiempo, y lo desarrolló en Gallimard con la publicación de Baudelaire en primer lugar (380 ejemplares, con un grave error en el primer ejemplar que expone):

> El libro lo hizo un catedrático de universidad que se llamaba Yves Gérard Le Dantec, quien fue víctima de un falso Baudelaire, *Los años de Bruselas*, cuyo autor era Pascal Pia [...] Le Dantec había reunido *Los años de Bruselas* de Pia como si se hubiera tratado de un auténtico Baudelaire[25].

Añade que Pia, siendo aceptado para su publicación en Gallimard, es un caso extraño ya que retiró sus poemas *Ramos de ortigas*, señalando que prefería el silencio. Y destaca también cómo fue uno de los que acompañó a Gide a la Unión Soviética y su exilio en Estados Unidos de América donde murió, siendo editor de Athenium, labor que desarrolló su hijo hasta que la cerraron («todo el mundo protestó, incluso en España», añade[26]). Se refiere asimismo a Marcel Duhamel, de quien destaca que fundó la Serie Negra de la editorial, siendo Prévert quien encontró el título («Serie Negra») y Picasso quien diseñó y escandalizó con la encuadernación negra; participó descubriendo muchos autores y no solo norteamericanos, como los ingleses Peter Cheney y James Hadley Chase y los franceses Albert

24. *Ibid.*, p. 40.
25. *Idem.*
26. *Ibid.*, p. 41.

Simonin y Auguste Lebreton. Jean Genet, loco maravilloso, que escandalizó cuando mandó hacer la famosa emisión del programa de Antonin Artaud «Para acabar con el juicio de Dios», un hombre casi vagabundo por el que llegaron a interceder Sartre y Camus ante el Presidente de la República para que no fuera confinado. Un hombre que vivía en hoteles con lo puesto, donde se dejaba los pijamas y el cepillo de dientes, pertenencias que desde los hoteles enviaban a Gallimard cuando se iba a otro, como anécdota manifestada. Declara Grenier: «En el fondo, las relaciones entre autores y el editor no son relaciones de negocios, se vuelven afectivas[27]».

Roger Callois era un intelectual proveniente de Reims; fue creador, junto a Roger Gilbert-Lecomte, René Daumal y Roger Vailland, del movimiento parasurrealista «El gran juego». Conoció bien América del Sur a través de sus viajes por distintos países. Creó una colección (*La Cruz del Sur*) en la que publicó por primera vez en Francia a Borges, Cortázar y Carlos Fuentes, entre otros. Compatibilizaba su labor en Gallimard con su trabajo de funcionario en la UNESCO donde creó la revista *Diógenes*[28].

Para terminar la entrevista le preguntan por el comité de lectura de Gallimard, del que el mismo R. Grenier había dicho que era más difícil entrar en el que en la Academia Francesa: indica que se creó en 1922-1923 y explica su funcionamiento destacando a algunos que desfilaron por él, como Malraux, Camus o Queneau. Explica cómo se hacía el reclutamiento y el funcionamiento de Gallimard (que recibía 6.000 manuscritos al año[29]). Y finalmente, Grenier termina señalando que Gallimard se rige por criterios que no son puramente de marketing, acabando con la anécdota de *Escarlata*, libro prefabricado e impuesto, y bromea para acabar diciendo que es la primera vez que China paga por tener un libro[30].

La presencia de estos dos autores franceses en la revista *El Bosque* deja constancia del interés en España por uno de los críticos literarios franceses más relevantes en ese momento (G. Durand) y uno de los escritores más influyente en el mundo editorial (R. Grenier). El

27. *Ibid.*, p. 42.
28. *Ibid.*, p. 43.
29. *Ibid.*, p. 44.
30. *Ibid.*, p. 46.

conocimiento de estos dos autores al otro lado de los Pirineos y su influencia en el campo de la crítica literaria y de la edición han sido una constante a finales del siglo XX, como se deja patente en esta revista que hoy rescatamos del olvido.

La presencia de la obra de Gilbert Durand en la crítica literaria española actual es importante, al igual que lo fue al final del siglo XX cuando se publica esta revista. La aplicación de la poética de lo imaginario de Gilbert Durand para el estudio comparado de la literatura muestra unos resultados extraordinarios cuando se trabaja con investigadores ectópicos que no tienen como lengua materna la de los textos objeto de estudio. En vez de ir de la microestructura a la construcción simbólico-referencial de los textos, la teoría de Durand permite a estos investigadores acceder a los textos, a la microestructura, desde el plano simbólico, lo que facilita el acceso al texto lingüístico y su análisis estilístico posterior.

Por su parte, la presencia de Roger Grenier en la revista *El Bosque* responde, a nuestro juicio, no solo por el interés que el escritor mantiene en el espacio cultural español, sino más bien por el poder que tenía la editorial Gallimard en el mundo editorial europeo y mundial. La labor que desarrolló esta editorial en la difusión y ascenso de la literatura del *boom* hispanoamericano, en detrimento de la literatura española, centra el interés de esta sección de la revista, por lo que Roger Grenier es presentado como una pieza esencial en la literatura europea, no solo como creador sino fundamentalmente como editor.

Segunda parte

Relaciones transfronterizas y transnacionales

Impresiones de viaje: los Pirineos en la prensa romántica española

Enrique Rubio Cremades
Universidad de Alicante

En la primera mitad del siglo XIX se publicaron una serie de monografías que analizan con singular detenimiento las costumbres de los españoles desde múltiples puntos de vista, como en los clásicos trabajos de A. de Laborde –*Voyage pittoresque et historique de Espagne* [1]–, P. Merimée –*Cartas de España* [2]–, A. Dumas –*De París a Cádiz. Viaje*

---

1. Alexandre de Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne, par Alexandre de Laborde et une société des gens de lettres et d´artistes de Madrid*. Paris: Imprimerie de P. Didot l´aîné 1806-20, 4 vols. Fol. Mayor, retrato del Príncipe de la Paz, front. 272 láms. Y dos mapas, todo dibujado y grabado por reputados artistas de la época. La obra está dividida en cuatro partes. I-1ª parte: 1806, XLVI-72 p. y corresponde a Barcelona, St. Miquel de Fay, Martorell, Montserrat, Olérdora, Tarragona, Tortosa, Manresa, Lérida, Poblet, Bellpuig, Cardona, Solsona, Gerona. 1-2ª parte: 1811, 73 a 132 p. Figuran las siguientes ciudades: Valencia, Murviedro, Almansa, Játiva, Montesa, Denia, Elche, Badajoz, Mérida, Alcántara, Cáceres, Coria y Guadalupe. II. 3ª parte: 1812, XLV, 36 p., corresponde a Bélmez, Sierra Morena, Córdoba, Granada, Loja, Sevilla, Itálica, Málaga, Gibraltar y Cádiz. II 4ª parte: 1820, XCI 38 p., se describen los siguientes contextos geográficos: Pamplona, Roncesvalles, Zaragoza, Segovia, Talavera, Valladolid, Coca, San Ildefonso, Escorial, Toledo, Aranjuez, Madrid, Ocaña y Granada.

   Esta magnífica obra, publicada en cuarenta y ocho entregas y muy buscada por los bibliófilos, tuvo también ediciones con portadas cambiadas, como, entre otras, las de Paris, Nicolle, 1807-18; Bourgeois, 18º 8-15; Manie, 1813; Giard, 1824-28; Mame, 1813; Didot, 1827-31. Obra reimpresa por Ramón Foulché Delbosc en *Revue Hispanique* en el año 1925.

2. Prosper Mérimée, *Lettres d´Espagne (1830-1833). Intoduction de M. Levaillant.* Paris: Editions Lemarget, 1927. Se tara de la primera edición de la obra publicada de forma suelta. Obra que pertenece al volumen XI de sus *Oeuvres complètes… publiées sous la direction de Pierre Trahard et Edouard Champion.* Paris: H. Campions, 1927-1933, pp. 249-344 y 507-526. Las diez últimas páginas están encabezadas con el título *Sur la peinture espagnole***.** La edición más señera de esta obra corresponde a la titulada *Mosaïque, par l´auteur du Théâtre de Clara Gazul* [*Lettres sur l´Espagne: 1ère Les Combats des taureaux; 2e. Une exécution; 3e. Les Voleurs*]. Paris: H. Fournier, 1833, 433 pp. Las tres cartas enumeradas se habían publicado con el título común de *Lettres adressées d´Espagne au directeur de la Revue de Paris* en enero y marzo de 1831, las dos primeras, y en noviembre de 1832 la última. Otra magnífica edición de la citada obra que añade a las tres cartas mencionadas es la titulada *Quatrième. Les sorcières espagnoles. Cinquième. Les grands Maîtres au Musée de Madrid.*

por España[3]–, R. Ford –*Cosas de España*[4]–, Ch. Didier –*Une année en Espagne*[5]–, T. Gauthier –*Voyage en Espagne*[6]–, G. Borrow –*The Bible*

Appendice. I. Lettre adressée d´Espagne à M. Albert Stapfer. II. Ibid. à Mlle. Sophie Douvacel. III. Sur la peinture espagnole.

3. *Impressions de voyage. De Paris à Cadix*. Paris: Ancienne Maison Delloye, Garnier frères Editeurs, 1847-48, 5 vols. Recuerdos e impresiones de viajes de Dumas que también tendrían su difusión en España gracias a las siguientes traducciones y títulos: *Viajes por España y África*. [Trad.] Victor Balaguer. Barcelona: Imprenta y Librería de la Vda. e Hijos de Mayol, 1847; *De París a Granada…* [Trad.] Victor Balaguer. Barcelona: *ibid*., 1847; *De París a Cádiz. Viaje por España*. [Trad.] R. Marquina. Madrid: Imprenta y Editorial Espasa-Calpe, 1929.

4. Richard Ford, *A Hand-Book for Travallers in Spain and Readers at Home. Describing the Country and Cities, the Natives and their anners…* London: John Murray, 1845. La edición más difundida en España corresponde a la titulada *Cosas de España (El país de lo imprevisto).* [Pról.] Enrique de Mesa. Madrid: Imprenta de Caro Ragio, 1922-1923. Ford nos legó también en dichas impresiones de viaje una colección de dibujos a tinta y lápiz, así como acuarelas, que permiten reconstruir con fidelidad tanto la imagen de España en las primeras décadas del siglo XIX como en el comienzo de la moderna ciudad coincidente con la plenitud del Romanticismo en España.

5. Charles Didier, *Une année en Espagne*. Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie, 1837. Obra redactada de forma excelente y que se ciñe a las provincias de Cataluña, Aragón y Castilla desde el punto de vista pintoresco y, al mismo tiempo, con observaciones muy acertadas, pues traza un cuadro histórico, social y político de la España correspondiente al periodo 1830-1835 ceñido a la realidad. Periodo convulso en el que se entrecruzan episodios de gran transcendencia, como los derivados de la denominada *Década Ominosa* (1823-1833) que supusieron una durísima represión contra los liberales, derogación de la Pragmática sucesoria que provocaría las guerras carlistas, fallecimiento de Fernando VII y Regencia de María Cristina hasta la subida al trono de Isabel II.

6. Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*. Paris: Charpentier, 1845. La versión original de esta célebre obra llevaba por título *Tras los montes* (Paris: Victor Magen, 1843), cuyo texto había sido publicado con anterioridad y casi íntegramente en *Revue de deux Mondes* en los años 1842 y 1843. Se trata de una especie de miscelánea que conjuga la descripción y análisis de contextos urbanos específicos con los arquetípicos comportamientos de los españoles referidos a sus costumbres y vestimenta, destacándose también oficios o profesiones que están al margen de la ley. Miscelánea, pues, que configura un mosaico de impresiones en el que no faltan descripciones de ciudades o monumentos, como Burgos, la casa del Cid, su catedral, Valladolid, Madrid, Toledo, Córdoba, Málaga, Cádiz, Granada, Valencia, Barcelona… Descripciones también sobre oficios populares, vestimenta, diversiones públicas, entre otros múltiples aspectos, como los capítulos dedicados a las

in Spain[7]–, V. A. Huber –*Esquisses sur l'Espagne*[8]–, R. Taylor –*Voyage pittoresque en Espagne*[9]–, entre otros escritores que, afortunadamente, fueron traducidos en época temprana del francés al español obviando las lenguas inglesas o alemanas en que fueron escritos. En todo este corpus de impresiones de viaje por España suele citarse los pasos fronterizos entre Francia y España, citándose los Pirineos de forma concisa a fin de centrarse en los hábitos, costumbres y tradiciones de los españoles. Bien es verdad que no se obvia la orografía pirenaica, pero aun así el material noticioso que de ella se ofrece no puede compararse con otras obras que sí se centran exclusivamente en dicho

corridas de toros, aguadores, caleseros, prendas de vestir…Evidentemente, la mantilla y el abanico no faltan en este variopinto mosaico, al igual que los bandoleros y mendigos o gentes de mal vivir que pueblan las tierras de España.

7. George Borrow, *The Bible in Spain, or the Journeys, Adventures and Imprisonments of an Englishman in the Penisula*. London:John Murray,1842, 1843, 3 vols. Obra que tuvo un gran éxito en su época. En el mismo año de 1843 se agotaron seis tiradas de mil ejemplares y otra de diez mil. En 1845 fue traducida al francés: Paris: Amyot. La traducción más conocida y difundida apareció con el siguiente título: *La Biblia en España, o viajes, aventuras y prisiones de un inglés en un intento de difundir las Escrituras por la Península.* [Trad.] Manuel Azaña. Madrid: Editorial Jiménez Fraud, 1920-1921, 3 vols. Autobiografía novelada que narra las andanzas, aventuras y desventuras del autor por la España sumida en la Primera Guerra Carlista.

8. Victor Aimé Huber, *Skizzen aus Spanien.* Göttingen: Vandenboeck und Ruprecht, 1828- 833. Obra que figuraba en la Biblioteca de R. Ford y que se tradujo al francés con la siguiente portada: *Esquisses sur l´Espagne.* [Trad.] Louis Levrault. Bruxelles: L. Hauman et Cie, 1830, 2 vols. Su contenido está engarzado con su peculiar forma de entender las facciones políticas en la España correspondiente al Trienio Liberal (1820-1823). Una visión interesante de la revolución liberal al final de dicho periodo y del exilio español en Inglaterra al ocupar el trono Fernando VII. Impresiones del viaje que Huber realizó en 1823 y que se asemejan a una especie de apuntes diseñados sin precisión y que exponen con vaguedad su concepto de la política española en uno de los momentos más convulsos de su historia. Son interesantes también desde un punto de vista pintoresco sus descripciones sobre la feria de Mairena, Sierra Morena y la ciudad de Córdoba.

9. Isidore Justin Séverin, Barón de Taylor, *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal, et sur la cote d'Afrique de Tanger à Tétouan. Par J. Taylor*. Paris: Gid Fils, MDCCCXXVI, 3 vols. Obra que primero se publicó en inglés y por entregas: *A picturesque tour in Spain, Portugal, and along the coast of Africa from Tangier to Tetuan*, London: J. Smith, 1826. Ejemplar en el que figuran un total de 106 láminas. Existen también ejemplares con portada de París debidos al editor e impresor J. Smitz fechados en 1827.

contexto geográfico, como en el caso de las publicaciones debidas a M. L. A. Marcelus –*Voyage dans les Hautes Pyrénées*[10], A. I. Melling –*Voyage pittoresque dans les Pyrénées*[11]–, E. H. T. Pingret –*Costumes des Pyrénées*[12]–, J. F. Samazeuilh –*Souvenirs des Pyrénées*[13]–, J. E. Murray –*A summer in the Pyrénées*[14]–, A. Fourcade –*Album pittoresque et*

10. *Voyage dans les hautes Pyrénées par le Comte Marcellus (Marie-Louis- Auguste) Pair de France. Dédié à S.A.R. Mgr. le Duc de Bordeaux.* Paris: Chez Firmin Didot, Libraire, MDCCCVI. Ejemplar rarísimo muy buscado por los bibliófilos. El libro se inicia con el trayecto por los Pirineos, partiendo de Pau, con un recorrido que recoge sus impresiones sobre los contextos urbanos y geográficos siguientes: Coarraze, Bétharam, Tarbes, Bagnères-de-Bigorre, Medoux, Lourdes, Cauterets, Luz, Tourmalet, Pont d'Espagne…

11. Antoine-Ignace Melling, *Voyage pittoresque dans les Pyrénées françaises et dans les départements adjacents ou collection de 72 gravures représentant les sites, les monuments et les établissements les plus remarquables du Pays Basque, de la Navarre, du Béarn, de Bigorre, des Comtés de Comminges et de Foix, et du Roussillon, d´après les dessins de M. Melling, avec un texte rédigé sur les lieux mêmes par J.-A. Cervini, de Macerata*. Paris: chez l´auteur, 1826-1830. Melling fue un excelente pintor y arquitecto. La presente obra puede competir perfectamente con sus excelentes grabados de Constantinopla como arquitecto imperial del sultán Selim III o bajo la tutela y dirección de la emperatriz Josefina. Su *Voyage pittoresque dans les Pyrénées françaises* fue un encargo del gobierno francés para demostrar las inigualables bellezas de su paisaje, equiparables a las de los Alpes. El libro cuenta con setenta y dos aguatintas finas basadas en acuarelas sepia originales.

12. Édouard Henri Théophile Pingret, *Costumes des Pyrennées (sic) dessinés d´après nature et lithographiés*. Paris: Chez Gihaut, 1834. Monografía constituida por 21 planchas que plasman de forma un tanto pintoresca escenas y tipos pertenecientes a la orografía pirenaica, desde la vestimenta, sayones y capas, hasta sombreros u objetos de adorno típicos de mujeres y hombres pertenecientes a Bagnères de Luchon, Aranais, valle de Arán… Los grabados más difundidos de dicha colección fueron los correspondientes al contrabandista, en cuyos hombros figura un gran petate cargado de objetos y mercancías prohibidas, y el correspondiente al guarda o agente del gobierno que custodia la Aduana española.

13. Jean-François Samazeuilh, *Souvenirs des Pyrénées*. Bayonne: Impr. de P. Noubel, 1827-1829. Escritor de varios libros sobre los Pirineos franceses redactados bajo una singular perspectiva, personal, como los titulados *Souvenir de Saint-Jean de Luz*. Bayonne: Impr. de E. Lasserre, 1857; *Voyage de Bayonne aux Eaux-bonnes et aux Eauxs-chaudes, en passant par la Basse-Navarre et la Soule*. Bayonne: Impr. de Vve. Lamaignère, 1858, y *Les Pyrénées. Nouvelles*. Bayonne: E. Lasserre, 1862.

14. James Erskine Murray, *A Summer in the Pyrenees*. London: John Macrone [Finsburg, John Haddon], 1837. Monografía que describe tanto el

historique des Pyrénées[15]–, T. C. Paris –*Letters from the Pyrénées during three months'pedestian*[16]–, H. G. M. Chatterton –*The Pyrénées*[17]–, W. Oliver –*Scenes of the Pyrénées*[18]–, I. J. S. Taylor –*Les Pyrénées*[19]–, E. Vaerst –*Die Pyrenäen*[20]– y F. Pfendler –*Andalucía, La Sierra Nevada,*

monumental paisaje de los Pirineos como las costumbres y determinados contextos urbanos de sus moradores durante la época veraniega. Con no poca frecuencia se ha atribuido erróneamente a este autor el libro titulado *The cities and wilds of Andalucia*. London: Richard Bentley, 1849, de R. Dundas Murray en cuyos dos volúmenes se describen las ciudades y villas más importantes de Andalucía y su paisaje agreste desde una perspectiva asaz subjetiva y pintoresca.

15. A. Fourcade, *Album pittoresque et historique des Pyrénées*. Paris: Albanel lib. éd., 1835. Escritor célebre en España no por esta monografía de matiz costumbrista, sino por su obra *La aparición de la Gruta de Lourdes en el año 1858*. Barcelona: Pons, 1863.

16. T. Clifton Paris, *Letters from the Pyrenees during three months' pedestrian wanderings amidst the wildest scenes of the French and Spanish mountains in the summer of 1842. With sketches by the autor*. London: Richard and John Taylor, 1843.

17. Lady Chatterton [Henrietta Gergiana Marcia Lascelles Iremonger], *The Pyrenee, with Excursions into Spain*. London: Saunders and Otley, 1843. En sus dos volúmenes, la escritora describe sus impresiones de viaje en los Pirineos franceses y españoles durante el año 1841. Atravesó el valle de Benasque y de la Madaleta. El primer volumen se inicia con la entrada de Francia a Cataluña y, posteriormente, analiza el correspondiente al resto de los Pirineos correspondiente a Aragón, País Vasco y Navarra. Un conjunto de pueblos y villas con sus correspondientes costumbres, vestimenta, festividades, prácticas religiosas, música, cantos, arquitectura popular. Lady Chatterton siente fascinación por el paisaje, por las tradiciones españolas, con sus cantos, bailes… La gastronomía española es otra de sus preferencias y, como dato curioso, considera el pan español mejor que el francés, pues una buena hogaza de pan no tiene punto de comparación con los degustados en sus viajes por el extranjero.

18. William Oliver, *Scenes of the Pyrennes.* London: Colnagi and Puckle, 1843. Gran folio. Ilustrado con 26 litografías. Ofrece un panorama completo de los Pirineos, con ilustraciones de los principales contextos geográficos, desde Barrèges, Argelès, Eaux-Bonnes, entre otros, hasta Gavarnie, Luz, Cauterets, Bagnères, Luchon, Foix y Pau. Libro muy buscado por los bibliófilos.

19. Isidore Justin Séverin, Baron de Taylor, *Les Pyrénées*. Paris: Imp. F. Didot Frères, 1843.

20. Eugen Vaerst, *Die Pyrenäen. Von Eugen Baron Vaerst*. Breslau: Druck und Verlag von Grass, Barth und C.,1847. Escritor e infatigable viajero alemán que dedicó también en su libro los últimos cuatro capítulos a la campaña carlista. En 1838 dio en Llodio una comida, a don Carlos y a toda su corte,

Los Pirineos, Madera[21]–, E. Girault –*Guide Pittoresque du voyageur en France*[22].

A pesar de todo este copioso material sobre los Pirineos publicado en la primera mitad del siglo XIX, la sociedad española en general desconocía los paisajes, monumentos arquitectónicos, las tradiciones y costumbres no solo de este contexto geográfico, sino también de sus moradores. La prensa romántica será la encargada de difundir las rutas, los paisajes, los monumentos que en ambos lados existen, con especial predilección de las provincias que configuran todo el

bien nutrida y poblada de vinos franceses y pasteles trufados. Su libro más famoso fue *Gastrosophie oder die Lehre von de Freuden der Tafel* (1851), en el que se analizan los distintos tipos de comensales. Como fundador de la *gastrosofía* indagó sobre la gastronomía de los pueblos, lo que cocinan sus moradores. También analizó sus bebidas y los sentimientos que acompañan al placer de una buena comida, como el erotismo y la música. Caso parecido, aunque de distinta forma de enfocar el placer de la comida, cabría recordar en España al Doctor Thebussen, seudónimo de Mariano Pardo de Figueroa, amigo y contertulio del también amante de la buena comida, Juan Valera.

21. G. Frank Pfendler d'Ottensheim, *Madera, Nice, Andalucía, la Sierra Nevada y los Pirineos*. Sevilla: Imp. de D. Carlos Santigosa. Paris: en casa del autor, 1848. Ejemplar que contiene grabados y láminas. En los repertorios y catálogos bibliográficos siempre se omite el subtítulo del libro, a pesar de que es necesario para tener una exacta idea de su contenido, pues alterna excelentes descripciones de los divertimentos y costumbres de España con referencias científicas sobre enfermedades y formas de tratarlas. El subtítulo es el siguiente: *Considerados como locales los más interesantes y pintorescos para viajar, y más convenientes para curar o conservar los tísicos y otros enfermos crónicos, preservando a los descendientes de parientes tísicos del desarrollo de esta enfermedad*. En el extenso prólogo que figura al frente de su libro, dedicado al duque de Montpensier, expone su experiencia como médico y estudioso de las epidemias europeas, fundamentalmente. La parte más endeble es, precisamente, la dedicada a los Pirineos, pues se detiene en exceso en lo paisajístico y solo de soslayo habla de los balnearios de forma descriptiva y propia de las típicas guías turísticas. Por el contrario, cuando habla de Andalucía el pulso descriptivo es vivo, entrecruzándose las vivencias personales con no poca admiración y, a veces, con pavor, e, incluso, con la mezcla de ambas sensaciones, como la descripción extensa y viva que hace de una corrida de toros en Sevilla.

22. Eusèbe Girault de Saint Fargeaud, *Guide Pittoresque du voyageur en France. Route de Paris à Bagnères.* Paris: F. Didot, 1838. El libro contiene fieles descripciones del itinerario, destacando su autor la fertilidad de los valles de l´Adour y su riqueza paisajística. Los Pirineos, con sus montañas, cascadas y fuentes son el lugar idóneo para pasar temporadas en sus afamadas casas de baños.

tejido social de la franja pirenaica: País Vasco, Navarra, Aragón y Cataluña. Cabe señalar también la inclusión de grabados que figuran al frente de los artículos a fin de apoyar con su imagen lo descrito por el periodista, pues de esta forma se conseguía el fin deseado: ilustrar al público lector desde una doble óptica, la ilustrada, la imagen, y la informativa, la que aportaba conocimientos históricos, geográficos o artísticos. Cabe señalar también que no siempre encuentra el lector en la prensa romántica noticias sobre aspectos, motivos o asuntos relacionados con el arte, leyendas o tradiciones de los núcleos sociales que configuran los Pirineos tanto del lado francés como del español. En ocasiones, la prensa española da noticias sobre monumentos religiosos y civiles de Francia de forma general, bien motivada por un determinado estilo arquitectónico o por considerar que dicha información puede ser aceptada gratamente por los lectores de la publicación.

También se da el caso de que numerosas revistas románticas prescinden de cualquier información sobre temas relacionados con las culturas de quienes pueblan toda la orografía pirenaica, atendiendo más a la literatura, a la creación literaria, o crítica teatral que a determinados aspectos que pudieran estar imbricados con los Pirineos. Ejemplos de estas revistas que silencian las tradiciones, cultura, configuraciones urbanísticas y monumentos artísticos estarían, por ejemplo, determinadas revistas románticas, como *El Artista,* que no incluye ningún artículo sobre impresiones de viajes y escasas viñetas, estampas o dibujos sobre ciudades o monumentos franceses o españoles. Ilustraciones que suelen acompañar un específico texto literario o, simplemente, como descripción genérica de un monumento arquitectónico, como el grabado de Freillet, *El monasterio*, que remite al lector a un preciso monumentos o ciudad determinada. Salvo raras ocasiones, como los grabados de Abrial –*Real Museo de Pintura (Madrid)* –, Aranda –*Puerta de Bib*–, Arrambla –*Granada*–, o Asselineau –*Puerta del Sol, en Toledo*–*,* entre otros, los grabados tienden al retrato y escenas de índole romántica, en señal de burla o de crítica a la preceptiva neoclásica. Las referencias a Francia, a sus monumentos, tradiciones y cultura son escasas, pues no se percibe la mirada del periodista que desde su óptica como viajero ofrece al lector estampas o sucesos allende los Pirineos. Predomina en *El Artista* la crítica teatral, la literaria, la creativa, la música, biografías, pero

para nuestro estudio –las denominadas *impresiones de viaje*– quedan relegadas o prácticamente olvidadas y solo se citan en función de determinadas obras debidas a escritores españoles y franceses. Es evidente que tanto Madrazo como Ochoa conocían con precisión el paso fronterizo de los Pirineos. Sus vivencias en Francia tanto personales como artísticas y literarias son evidentes, pero la atención prestada a los Pirineos el material noticioso existente en *El Artista* es nulo.

Desde la publicación de *Cartas Españolas* (1831-1832), *Revista Española* (1832-1836), *El Ateneo* (1834), *Boletín de Comercio* (1832-1834), *Museo Artístico y Literario* (1837), hasta la aparición del *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857) no se puede percibir con nitidez la auténtica voluntad de ofrecer imágenes y estudios o referencias múltiples de lugares, tradiciones o monumentos ubicados en ambos lados del Pirineo, aunque sí se ofrecen noticias relativas a Francia, como en las publicaciones *No me olvides* (1837-1838), *El Alba* (1838-1839), *Liceo Artístico y Literario* (1838), *Revista de Madrid* (1838-1845). En *No me olvides* se da, por ejemplo, noticias de Montpellier, pero en función del fallecimiento de Meléndez Valdés, ocurrida en esta ciudad. Lo que se describe o informa de temas franceses está relacionado con la vida cultural y sus configuraciones urbanísticas más señeras, como las referidas a la Biblioteca Richelieu de París o las concernientes a teatros parisienses y exposiciones pictóricas, como la realizada por Madrazo en París. Otro tanto sucede con *El Alba* (1838-1839) en la que figuran numerosas creaciones literarias y solo alguna cita a Francia, como en el artículo de José Vicente Carabantes «Literatura religiosa», en el que compara España con Francia en los momentos más convulsos de la historia de ambos países por motivos religiosos e ideológicos.

Mesonero Romanos, desde las páginas de *Cartas Españolas*, aborda la educación francesa desde la típica perspectiva costumbrista, en su artículo «El extranjero en su patria», 11 de enero de 1833, aunque el más interesante para nuestros propósitos es el titulado «La vuelta de París», publicado dos años más tarde en el modesto folletín del *Diario de Madrid*. En dicho artículo *El Curioso Parlante* analiza los tics caracterizadores de los franceses, desde las naturales y sociales hasta las relativas al comportamiento y peculiar forma de ser y percibir la realidad. El paso fronterizo, la diligencia y personajes de muy diversa

catadura reunidos para cruzar la frontera serán aspectos tratados en dicho artículo de costumbres. Lo importante es llegar a París, pues su visita para los madrileños:

> es tan necesaria como para los musulmanes la peregrinación a la Meca, o para los ingleses el *viaje grande*. Las apasionadas relaciones de los que vienen causan una gran admiración entre el público que escucha ensimismado las impresiones del viajero. El derecho a hacerse oír y causar envidia a los demás, y la casi devoción de que ello resulta, es lo que impele aquel movimiento general, y para satisfacerle busca cada uno los medios que están a su alcance para llevar a cabo el viaje a París[23].

Larra desde las páginas de la revista *El Mensajero* trasladará a sus lectores la misma sensación de trascendencia e importancia para el viajero que cruza los límites fronterizos en su artículo «La diligencia», publicado el 16 de abril de 1835. En dicho artículo Larra muestra la estupefacción de quien ha visitado París y regresa a Madrid:

> A su vuelta, ¡qué de gentes le esperaban, y se apiñaban a su alrededor para cerciorarse de si había efectivamente París, de si se iba y venía, de si era, en fin, aquel mismo el que había ido, y no su ánima que volvía sola! Se admiraba con admiración su sombrero, los anteojos, el baúl, los guantes, la cosa más diminuta que venía de París, se tocaba, se manoseaba y todavía parecía imposible. ¡Ha ido a París! ¡¡Ha vuelto de París!! ¡¡¡Jesús!!![24].

En un artículo sin firma publicado en el *Semanario Pintoresco Español* el 26 de noviembre de 1837 –«Groseras equivocaciones de los extranjeros hablando de España»– se censura el comportamiento de los franceses a la hora de enjuiciar los comportamientos de los españoles que en pocos días y sin conocimientos profundos analizan nuestras tradiciones y costumbres. El inicio del artículo es una copia del texto de Mesonero publicado en el *Panorama Matritense*, aunque

23. Ramón de Mesonero Romanos, *Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital por el Curioso Parlente*. Madrid: Imprenta de Repullés, 1835, II, p. 216.

24. Mariano José de Larra, *Artículos*. [Ed.] Enrique Rubio. Madrid: Cátedra, 1981, p. 310.

sus reflexiones y variopinta forma de analizar el estudio correspondiente a una corrida de toros es original y harto graciosa:

> ¿Pero qué ha de suceder? Viene a España un extranjero (y principalmente uno de nuestros vecinos transpirenaicos), y durante los cuatro días de camino de Bayona a Madrid no cesa de clamar con sus compañeros de diligencia contra los usos y costumbres de la nación que aún no conocen[25].

Desde el inicio del *Semanario Pintoresco Español* el lector sigue atentamente las descripciones de los periodistas que visitan Francia, analizando toda suerte de monumentos desde la curiosa mirada del visitante. Impresiones de viaje que posibilitarían la difusión de Francia en España no solo a través de la letra impresa, sino también de la imagen, del grabado, gracias a esa conjunción. El *Semanario* da noticia desde el inicio de su andadura periodística de la Bastilla, la Bolsa, Imprenta Real de París, Panteón, Teatro de Burdeos, Catacumbas de París, Nuestra Señora de París… Todo ello acompañado de grabados que permitían un conocimiento perfecto de lo dicho por el autor del artículo. Evidentemente no faltan colaboraciones relativas a la literatura francesa, a sus estrenos teatrales, a la vida cultural de los franceses, sus diversiones y otros múltiples aspectos relacionados con sus tradiciones, sus costumbres. Desde el inicio de su singladura el *Semanario* establece esta relación entre españoles y franceses, actuando como una especie de cordón umbilical entre Francia y España, pues gracias a toda esta información los lectores de la España romántica tuvieron una información privilegiada, muy próxima y cercana que no iba dirigida a círculos sociales selectos, sino a la familia, a quienes podían conocer el extranjero mediante una pequeña cantidad económica, pues el coste del *Semanario* marcó un antes y un después desde este punto de vista, el económico, ya que abarató los costes del papel y de impresión. Estableció, de igual forma, redes de suscripciones y puntos de venta que hicieron posible su lectura tanto en múltiples ámbitos sociales como en provincias distantes de Madrid. Todavía hoy en día en liceos, ateneos o centros culturales y en los denominados Casinos fundados en la segunda

25. *Semanario Pintoresco Español*, 26-11-1837, p. 373.

mitad del siglo XIX se pueden leer y encontrar colecciones completas del *Semanario Pintoresco Español*[26].

El trabajo más interesante sobre impresiones de viaje publicado en dicha revista corresponde al número fechado el 25 de abril de 1841 debido al director y propietario de la publicación: Mesonero Romanos. Su título, «Recuerdos de viaje», traslada a los lectores sus impresiones de viaje y, al mismo tiempo, refleja la autenticidad de nuestras costumbres, nuestra identidad, sin deformaciones caricaturescas de ningún tipo. La actitud del periodista francés en estos menesteres es harto censoria:

> Mira pasar por delante de su ventana la diligencia Lafitte que se dirige a Bordeaux, y lee casualmente en el periódico que tiene en la mano un parrafillo en que entre el anuncio de una nueva pasta pectoral y el beneficio de un viejo actor, se dice que la España acaba de realizar la última revolución del mes.
>
> No hay que pensar más. Nuestro autor folletinista (y no puede menos de conocer) que su misión sobre la tierra es cruzar el Pirineo y nuevo Alcides revelar a la Francia y al mundo entero ese país incógnito y fantástico designado en las cartas con el nombre de España, y fijar en los márgenes del Bidasoa otro par de columnitas con el consabido Plus Ultra. –Monsieur N. invenit[27].

En las siguientes entregas de «Recuerdos de viaje» Mesonero detalla con sutil precisión y gracejo los preparativos del viaje, las provisiones, las exigencias de los preparativos. En la entrega titulada «De Madrid a Bayona», informa a sus lectores de todos los pormenores:

> Todo se volvía ir y venir, y correr y agitarse con fervor para terminar los preparativos que un viaje exige; las modistas y sastres afamados no se daban manos para cortar trajes de amazonas y levitas de fantasía; las tiendas de calle de la Montera quedaron desprovistas de *necesaires* de viaje, cajas de pintura, guantes y petacas[28].

26. Véase Enrique Rubio Cremades, *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el* Semanario Pintoresco Español. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000.
27. *Ibid.*, 25-04-1841, p. 135.
28. *Ibid.*, p. 140.

Los célebres sitios de Luchana y Mendigorría, Arlaban, Vergara, San Sebastián, los celebrados baños de Santa Águeda, las romerías de Bilbao, las elegantes tertulias de Cestona y Mondragón aparecen descritos con toda suerte de detalles. Un itinerario que discurre también por las empinadas cuestas del Pirineo, pasando por Astigarraga, Oyarzún… Tras un largo recorrido por pueblos, aldeas y villas surge Irún, el río Bidasoa, hasta llegar a la Aduana, el puente divisorio de los dos países. San Juan de Luz, Bayona, ciudad esta última analizada y descrita pormenorizadamente: sus caseríos, sus calles, su campiña, casas de campo, baños de Biarritz, hoteles, fondas, los *hôtels* franceses. De Bayona a Burdeos, un recorrido de cuarenta y cinco leguas, carreteras, ríos, canales, caminos y medios de viajar franceses, las Landas, Mont de Marsan, el río Garona, castillos, monumentos antiguos, puentes, museos, teatros, baños… Mesonero es un ameno relator, no se conforma con acumular datos y referirlos simplemente, sino que introduce anécdotas de los viajeros que conviven en las diligencias, de los caleseros, de las personas que se cruzan por el camino, en las fondas, hoteles. Describe la Francia monumental sin la frialdad o distanciamiento del guía que repite monótonamente y con cierto tedio las cualidades artísticas del monumento descrito. Desde agosto de 1833 a mayo de 1834 Mesonero había viajado ya a Francia, tal como se consigna en una concisa nota inserta en sus *Memorias*[29] y cuyos originales fueron publicados por los hijos del escritor con el título *Fragmentos de un Diario de viaje*[30].

Los *Fragmentos* y el contenido de lo publicado en el *Semanario* en 1841 se editarían en un libro titulado *Recuerdos de viaje por Francia y*

29. Ramón de Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*. Madrid: Oficina de la Ilustración Española y Americana, 1880.

30. Desde agosto de 1833 hasta mayo de 1834 Mesonero viajará a Francia, tal como aparece en una breve nota inserta en sus *Memorias*. Referencia que remite al lector a la ciudad de Marsella en el preciso instante del fallecimiento de Fernando VII. Mesonero indica su intención de recoger todas sus vivencias en Francia en un *Diario*, propósito que no llegó a cumplir. Solo de forma muy parcial han llegado hasta nosotros los *Fragmentos de un Diario de Viaje*, publicado por los hijos del escritor en el centenario de su muerte: Ramón de Mesonero Romanos (El Curioso Parlante), *Trabajos no coleccionados. Publicados por sus hijos en el centenario del natalicio del autor*. Madrid: Imprenta Hernández, 1903.

Bélgica en 1840 y 1841[31]. Sus salidas al extranjero no difieren de otros escritores costumbristas que observan la realidad que les brinda las ciudades europeas y poder así ver con sus propios ojos los adelantos o progresos de las nuevas ciudades, sus configuraciones urbanísticas, paseos, comercios, industrias. Actitud muy parecida, entre otros escritores, a la de Estébanez Calderón, compañero de Mesonero en las *Cartas Españolas* que viajó por Francia e Inglaterra, al igual que Modesto Lafuente –*Viajes de Fray Gerundio por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rhin*–, Ochoa –*París, Londres, Madrid*–.

Antes de la fundación del *Museo de las Familias,* 25 de enero de 1843, –revista de larga vida al igual que el *Semanario Pintoresco Español*, pues se imprimió desde dicho año hasta 1870, aunque a diferencia del *Semanario* era mensual– aparecen en el mercado editorial publicaciones periódicas que dan noticias sobre los monumentos franceses. Como los periódicos de literatura y arte *El Panorama* (1838-1841), *El Siglo XIX* (1837-1838), *El Iris* (1841), *Revista de España y del Extranjero* (1842-1848), *El Laberinto* (1843-1845), entre otros. Así, *El Panorama*, ofrece al público artículos sobre distintas formas de viajar, como el titulado «El viaje a la antigua», de *Abenamar,* o relacionados con las mejoras que se han introducido en Europa, especialmente en Francia, tal como se indica en el artículo titulado «El progreso», del conde de las Navas. No faltan historias de célebres bandidos cuyas aventuras y desventuras transcurren en Francia y otros países europeos, como el relato de Muñoz Maldonado «El bandido». Incluso se ofrecen al público artículos sobre los antiguos galos o noticias sobre los estrenos teatrales en Francia en la sección *Álbum*, fundamentalmente en el célebre teatro de la Puerta de San Martín. Sin embargo, las colaboraciones más interesantes insertas en *El Panorama* para este preciso trabajo son los artículos «España vista desde Francia y otros países extranjeros» y «Anécdota[32]». La primera

31. Ramón de Mesonero Romanos, *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840 y 1841*. Madrid: M. de Burgos, 1841. Tiene una segunda edición, año 1862, que tuvo también una gran tirada de ejemplares. Véase Enrique Rubio Cremades, «*Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840 y 1841,* de Ramón de Mesonero Romanos». [Ed.] Salvador García Castañeda, *Literatura de Viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*. Madrid: Castalia-The Ohio State University, pp. 159-168.

32. *El Panorama. Periódico de literatura y artes*. Madrid: Imprenta de N. Sanchiz, 1838-1841. Semanario que tuvo tres épocas. La más interesante para el

es una clara diatriba contra los franceses por su ignorancia por las cosas de España, pues es verdaderamente incomprensible lo que escriben ya que

> al pasar los Pirineos quedaban fascinados sin el uso no solo de sus facultades intelectuales, pero ni aun de sus sentidos corporales. Porque de no ser así ¿en qué parte de España han visto nunca señora de alta clase con puñales en la liga ni pomos de veneno en el pecho […] y otro escritor francés que afirma que cuando un picador pierde su caballo tiene que continuar su batalla con el toro a pie si quiere *recobrar su honor* […] No acabaría nunca si hubiese de manifestar todos los errores, todos los absurdos y todas las equivocaciones en que diariamente incurren los escritores extranjeros y principalmente nuestros vecinos los franceses al hablar de España[33].

La colaboración titulada *«Anécdota»* es una triste relación o relato amoroso que sucede en Zilbeti, un lugarcillo, como indica su autor, A. M. y E., humilde del Pirineo navarro, que apenas tendría doce casas con la iglesia incluida, en una hondonada, que conduce «a un caminillo estrecho, tortuoso y muy pendiente; las hayas y los castaños coronan las colinas que le cercan y el río Ega que le atraviesa[34]». Un contexto rural que capta fielmente el escritor, con delicadeza, con sutiles expresiones tanto de amor como de dolor por la muerte de un ser querido en la Primera Guerra Carlista. Una mujer que pierde la razón cuando ve morir a su amado ante sus ojos, golpeado y fusilado.

En *El Panorama* se publican también relatos infartados en los Pirineos, como un referente del lugar en donde transcurre la acción,

análisis de las relaciones entre España y Francia corresponden al año 1838, cuyas entregas o números van paginados y sin fecha de publicación, aunque en la cabecera del primer número de publicación, 29 de marzo, se especifica que corresponde al año 1838. Ambos artículos abordan las impresiones de escritores de ambos países por las costumbres tanto de Francia desde la perspectiva de un español como de España desde la óptica de un francés. Lo que más destaca es la ausencia de la literatura española en el mercado editorial francés y el nulo conocimiento de las costumbres españolas. También se incluyen noticias sobre los distintos medios de transporte, costumbres de los franceses y anécdotas curiosas vividas por los viajeros.

33. *Ibid.*, pp. 87-88.

34. *Ibid.*, p. 401

las aventuras y desventuras de diversos personajes. Incluso, ofrece también numerosas noticias sobre espectáculos u obras teatrales francesas en que la acción o parte de ella transcurre en España desvirtuando nuestras costumbres, al igual que sucede en otras publicaciones de la época, como en los artículos insertos en *El Laberinto*[35]. Las referencias de esta última publicación a los Pirineos y a Francia en general son mínimas, tan solo algunas noticias escuetas en la denominada «Tabla de anuncios» sobre las traducciones de las obras del vizconde d'Arlincourt –*El Peregrino*–, y George Sand –*Lelia*–, llevadas a cabo por J. Tió. Información escueta también sobre *El diablo Cojuelo*, de Lesage, y, fundamentalmente, las referidas al escritor francés de moda en España, Eugène Sue, a las traducciones de sus novelas más leídas en la presente época realizadas por Antonio Flores, director de la publicación: *Los misterios de París* y *El judío errante*. Cabe destacar en este listado de traducciones las referidas a Thiers, Napoleón Bonaparte, mariscal Soult y Chateaubriand y las impresiones de viaje de Gil y Carrasco tituladas *Viaje de Lyon a París* y *Rouen*.

El Laberinto es una excelente publicación que se nutre de excelentes escritos debidos a Carolina Coronado, Alcalá Galiano, Hartzenbusch, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Zorrilla, Mesonero Romanos, Madrazo, Gil y Carrasco, José Amador de los Ríos y el propio director de la publicación, Antonio Flores. Precisamente a este último se debe el extenso artículo cargado de comicidad y sátira social titulado «Un viaje a las provincias vascongadas, asomando las narices en Francia[36]». En las correspondientes entregas el humor y la sátira se entrecruzan de forma permanente, desde los equívocos que puede producir la lengua francesa, hasta los malos traductores, representantes eclesiásticos, caleseros y hospedadores. Sirva de botón de muestra el siguiente texto:

> Infinidad de muchachos nos cercaron apenas saltamos del coche y apenas podíamos atender otra cosa de su descompuesta algarabía, que las palabras Locho y La Fontaine. –Yo no tenía la menor noticia de que el fabulista La Fontaine ni el cabecilla español Locho estuviesen enterrados en aquel

35. *El Laberinto, periódico universal.* Madrid: Imprenta de J. Boix, 1843-1844.

36. *Ibid.,* II, pp. 26-28, 42-44, 56-58, 67-70, 87-90, 120, 122, 152-154, 171-172 y 188-189.

> pueblo; pero me dejé conducir por uno de aquellos cicerones, y muy pronto dimos vista a una gran fuente de agua hirviendo. –*Voilà Monsieur, la Fontaine de l'eau chaude*[37].

La actitud de Flores en *El Laberinto* no difiere a la de otros costumbristas, incluidos los maestros del género, Larra y Mesonero Romanos, pues describen nuestras tradiciones y comportamientos desde una perspectiva parcial, sujeta a tópicos que distorsionan la realidad, la esencia de nuestras costumbres. La falta de información que tiene los franceses respecto a España es proverbial y la censura de Flores adopta la esencia del lema horaciano: *satyra quae ridendo corrigit mores*.

Otras publicaciones de la época dan noticia también de los Pirineos y de Francia en general, como en el caso de *El Reflejo*[38] o *El Siglo Pintoresco*[39]. Incluso existen otras publicaciones periódicas de matiz satírico que ridiculizan a los escritores franceses por su deformada visión de las costumbres españolas, como las tituladas *El Burro*, *El Cencerro*, *La Risa*, *El Fandango*, *El Dómine Lucas*, *El Jorobado*, *La Tarántula*, entre otras muchas. Visión que roza, en ocasiones, el insulto contra lo francés, tanto por ser los causantes de dicha deformación, como por su influencia nefasta en determinados sectores de la sociedad española que elogiaban lo francés por el mero hecho de ser francés y denostaban lo español por ser, precisamente, español. En cualquier caso, se evidencia siempre la inveterada costumbre y

37. *Ibid.*, II, p. 171.

38. *El Reflejo, revista semanal*. Madrid: Imprenta de *El Reflejo*, 1843. Las noticias corresponden, fundamentalmente a París y Rouen. fundamentalmente en el número 28 de la revista. También se alude al escritor Scribe, uno de los dramaturgos más traducidos y adaptados a la escena española, tal como constatan Larra y Mesonero. Revista que informa a los lectores de la corrupción imperante en Francia.

39. *El Siglo pintoresco, periódico universal, ameno e instructivo, al alcance de todas las familias*. Madrid: Imprenta de V. Castelló, 1845-1848. En dicha publicación se percibe la influencia de Navarro Villoslada, director y colaborador también de numerosas publicaciones madrileñas, entre las que cabe destacar el mencionado *Semanario Pintoresco Español*. En el *Siglo Pintoresco*, además de citarse sus obras y hablar sobre ellas, como en el caso de su novela *La princesa de Viana*, que en su segunda edición se llamaría *Doña Blanca de Navarra*, el lector tiene noticias de los Pirineos y Francia en la denominada *Sección de viajes*, incidiéndose una vez más en la nula comprensión por la realidad de España, pues se deforma su visión o se caricaturiza sus tradiciones y costumbres.

tradición de incluir en la prensa española noticias sobre Francia, con especial fruición en el segundo tercio del siglo XIX. Sirva como botón de muestra una de las revistas más señera de la prensa española: *El Museo de las Familias*[40], un periódico literario y científico que alcanzó una gran difusión en España gracias a su red de distribución y a la calidad de su contenido y grabados. No se debe olvidar que dicha publicación estuvo ideada y concebida por el editor y empresario más importante del momento, Francisco de Paula Mellado.

El Museo de las familias incluye desde el momento inicial de su publicación, 25 de enero de 1843, noticias y grabados sobre Francia, sobre la frontera pirenaica, sus paisajes, casa de huéspedes, rutas, monumentos, tradiciones, folklore, idiosincrasia de los pobladores, tanto de franceses como de españoles, sus tics caracterizadores, entre otros múltiples aspectos. Así, en el inicio de su andadura periodística, cabría destacar el relato costumbrista *Treinta leguas en posta*[41], el artículo «Casa de huéspedes[42]» o el dedicado a los baños de Arechevaleta[43]. Es curioso resaltar que con el correr del tiempo, los baños, inaugurados en mayo de 1843, a tan solo un año de aparición de *El Museo de las familias*, estaban situados en la antigua carretera de Madrid a Francia, conociéndose los baños con el nombre de «Madrid Chiquito» y el barrio donde se ubicaban los baños con el de «Puerta del Sol», pues la mayoría de personas que se hospedaban en dichos baños procedían de Madrid.

Orografía, toponimia, tradiciones, relatos imbricados en los Pirineos, así como excelentes grabados sobre paisajes, monumentos, edificios religiosos y civiles son frecuentes. Cabría destacar los referidos a las crónicas de viaje, al trasiego de pueblos, aldeas y villas

40. *El Museo de las familias*. Madrid: Establecimiento tipográfico de F. de P. Mellado, 1843-1867 y 1870.

41. *Ibid.*, 1843, pp. 67-74.

42. *Ibid.*, 1843, p. 214.

43. *Ibid.*, 1844, pp. 194-195. Cabe señalar que el balneario constaba de dos edificios: el primero lo formaba la hospedería y el segundo la zona dedicada a los baños. Ambos estaban comunicados por una galería acristalada. Famosos por sus beneficios sobre la circulación de la sangre y por curar las enfermedades de la piel, fundamentalmente la soriasis. También sus aguas proporcionaban grandes beneficios a patologías relacionadas con las vías respiratorias. El propietario fue Ricardo Tejada y el responsable médico, el doctor Breñoso.

que se entrecruzan entre el Pirineo francés y el español. Relatos que rememoran leyendas cuyo telón de fondo es el paso de Roncesvalles[44] o bellísimas descripciones que tienen como telón de fondo San Juan de la Peña, San Sebastián, Biarritz y otras poblaciones de su entorno acompañadas de excelentes grabados[45]. De todo este mosaico informativo acompañado de ilustraciones cabría destacar también el artículo debido a José Muñoz Gaviria, titulado «Viaje a los Pirineos[46]» o el dedicado a la catedral de Rodez situada en la región de Midi-Pyrénées, en la ciudad medieval de Aveyron. Catedral fortaleza- guerrera de ilustre tradición histórica descrita con detalle. En líneas generales *El Museo de las Familias* desde el inicio de su fundación solo tiene como competidores desde el punto de vista ilustrado y la doble acepción del término, la del grabado y la correspondiente al contenido de sus artículos, al *Semanario Pintoresco Español*, la correspondiente a la denominada «Tercera Serie», la dirigida por Gervasio Gironella, que se inicia en el año 1843 y que coincide con la fundación de *El Museo de las familias*[47] y otras publicaciones periódicas ya citadas que publican impresiones de viaje y artículos sobre los franceses, tanto desde una perspectiva humorística como descriptiva y analítica. Sirva de botón de muestra las revistas *El Laberinto* y *La Risa.*

44. *Ibid.*, 1845, p. 63.

45. *Ibid.*, 1850, pp. 152 y 169.

46. *Ibid.*, 1860, pp. 153, 177, 201 y 225.

47. El material noticioso sobre Francia es amplio, evidenciándose no solo el interés tanto por parte del director de la publicación, José Muñoz de Maldonado [conde de Fabraquer], como por el equipo de redacción, por las villas, monumentos y contextos sociales en general pertenecientes al contexto específico de los Pirineos, sino también al resto de Francia, con especial atención a París, a sus monumentos más interesantes o espacios urbanos civiles y religiosos más frecuentados y visitados tanto por los franceses como por los extranjeros en general. Notre-Dame de Paris, el Palacio del Elíseo y sus jardines, el bosque de Bolonia en París, el parque de Monceaux, iglesias, conventos, castillos, bibliotecas, bulevares, teatros, hoteles, restaurantes palacios, fundamentalmente el de la Porte Saint Martin, cafés, espectáculos públicos, bibliotecas. No falta el puntual estudio sobre obras de escritores franceses, fundamentalmente a las debidas a Molière, Mirabeau, Mercier, Lavater, Lamartin, Bossuet, Chateaubriand, Victor Hugo… Material noticioso que también tiene en cuenta joyas literarias e históricas pertenecientes a España, como el fondo de manuscritos castellanos custodiados en la Biblioteca Imperial de París.

Tanto el *Semanario Pintoresco Español* como *El Museo de las Familias* son cruciales para el estudio del contexto pirenaico en el Romanticismo, en las décadas treinta y cuarenta, desde una perspectiva amplia, divulgativa, capaz de llegar dicha información a todas las provincias de España, pues gracias a sus redes de suscripción tanto en domicilios familiares como, fundamentalmente, en círculos sociales cuyos marbetes, *Liceos artísticos y literarios*, *Ateneos*, *Asociaciones culturales*, *Sociedades literarias* o *Casinos*, propiciaban dicha difusión al ser leídos por numeroso público. Un buen competidor en esta época sería la publicación barcelonesa titulada *Álbum Pintoresco Universal*[48] que inició su andadura periodística en el año 1842. El material noticioso sobre Francia es riquísimo, a pesar de ser una revista de corta vida periodística, aunque en esta época era bastante usual. Durante sus dos años de vida publicó numerosos artículos sobre celebridades francesas, como Napoleón y Leticia Bonaparte, Bernardino de Saint Pierre, Enriqueta María de Francia, San Luis, rey de Francia, Juana de Arco, Molière, Montaigne, Gastón de Orleans…

No menos interesante es el caudal informativo sobre monumentos arquitectónicos civiles y religiosos franceses, acompañados, por regla general, de excelentes grabados. Descripción amena e ilustrada sobre ciudades y pueblos tanto pertenecientes a las diversas regiones francesas como correspondientes a los Pirineos. En este sentido cabe destaca la información y descripción que lleva a cabo la revista sobre la caza en los Pirineos, las aventuras y desventuras de los cazadores, fauna y lugares apropiados para cobrar una pieza deseada[49], o el recorrido que recoge toda la orografía aragonesa, especialmente desde Jaca hasta Pau[50]. Especial detenimiento también en la descripción de los baños más afamados, acompañados de excelentes ilustraciones. En este sentido cabe señalar el artículo referido a los de Panticosa, en Huesca, a sus aguas medicinales, a sus aguas nitrogenadas y sulfurosas que emanaban de sus seis fuentes y que curaban o paliaban las enfermedades relacionadas con afecciones renales, digestivas,

48. *Álbum Pintoresco Universal, adornado con exquisitas láminas en el texto. Colección de artículos relativos a toda clase de Ciencias y Artes.* Barcelona: Oliver Editor, 1842-1843.

49. *Ibid.*, 1843, II, p. 200, *passim.*

50. *Ibid.*, 1843, II, pp. 252, *passim*.

respiratorias, reumáticas, nerviosas y de la piel[51]. Una de las secciones más interesante para el estudio de los recorridos por los Pirineos y su visión desde esta época es la titulada «Geografía y Viajes», fundamentalmente el recorrido que conduce a España, a sus costumbres, tradiciones y configuraciones urbanísticas[52]. Revista, en definitiva, que engarza excelentes grabados con textos un tanto impersonales pero que corroboran el interés de sus redactores por describir y difundir entre sus lectores la historia y cultura francesa, incluida, como es lógico, la pirenaica.

Las décadas correspondientes a los años treinta y cuarenta del siglo XIX testimonian desde múltiples perspectivas la visión de todo lo que envuelve al mundo fronterizo entre España y Francia, tanto desde una óptica cultural, descriptiva y amena, como censoria o satírico-humorística. Item más: la importancia trascendental de sus grabados, la plasmación de una imagen a ciento de leguas distantes del lector que a causa de los intransitables caminos le impedía visitar, aunque sí hacerse una idea fidedigna gracias a la imagen, a la ilustración encartada en el texto.

51. *Ibid.*, 1842, II, p. 373.

52. *Ibid.*, 1842, II, pp. 131-132.

El patrimonio transpirenaico en *El semanario pintoresco español*

Mª. de los Ángeles Ayala
Universidad de Alicante

La historia del periodismo moderno, diferenciado de las publicaciones periódicas pertenecientes al siglo XVIII, se inicia con el nacimiento de un tipo de prensa periódica cuyo contenido es misceláneo y dirigido a un amplio sector de lectores de distinta edad y género, como el *Semanario Pintoresco Español*, tal como se constata en la nota preliminar que figura al frente del primer número, 3 de abril de 1836, con el marbete *Prospecto*. En él se percibe con claridad las escasas concomitancias con *El Diario de los Literatos* (1737-1742), cuyo propósito era imitar las publicaciones francesas, especialmente la perteneciente a la Academia de Trévoux, en donde se denuncia la nula investigación española en todas las materias del saber humano. Sus fundadores, Francisco Javier de Huerta y Salafranca Puig, tuvieron que poner punto final a su publicación por las mordaces críticas sufridas. El *Semanario Pintoresco Español* no sufre estas circunstancias adversas, a diferencia de otras publicaciones que le precedieron, guardando cierto parentesco en determinados momentos con *El Pensador* (1762-1767), cuyo único fundador y redactor, Clavijo, se propuso censurar los vicios y ridiculeces introducidos en las costumbres españolas, como el majismo, la moda proveniente de Francia o diversiones y conductas inadecuadas de idéntico corte a las denunciadas en periódicos del XVIII y XIX, como la xenofobia contra lo francés, pues Francia era la causante de corromper nuestras tradiciones, conductas y hábitos familiares. El *Semanario Pintoresco Español* apenas ofrece concomitancias con el célebre periódico *El Censor* (1781-1786), cuyos redactores Luis Cañuelo y Luis Pereira se limitan, fundamentalmente, a la censura, a la conducta de sus gobernantes tanto en lo civil como en lo religioso. Sus diatribas contra la nobleza ociosa, el clero, mayorazgos, el despotismo, el enriquecimiento inmoral, la injusta distribución de la tierra, entre otros múltiples aspectos, configuraban la mayor parte del contenido de dicha publicación. Solo en ocasiones aisladas se puede establecer algún punto de concomitancia con el *Semanario* por la inclusión de relatos o narraciones breves, como el titulado *Ayparcontes*, utopía religiosa social, tal vez la mejor de la literatura del siglo XVIII, en

la que un habitante ilustrado de Ayparcontes señala cómo se han reformado las costumbres y los sacerdotes han sido desposeídos de sus prebendas, de su poder económico. Su autoridad solo es moral, religiosa, distanciada de la civil en todos sus aspectos. Los ciudadanos consideran que ambas sociedades deben convivir juntas, pero separadas al mismo tiempo. La Iglesia atenderá solo al espíritu del ser humano y el poder civil se centrará exclusivamente en el bienestar material. Relato en que *El Censor*, en clara coincidencia con sus postulados ideológicos, elogia y defiende como único bien común.

Una mirada retrospectiva hasta la aparición del *Semanario Pintoresco Español* indica que ni siquiera el prolífico periodista Mariano Nipho[1] conceptuado por muchos historiadores del periodismo como el Larra del siglo XVIII, puede considerarse como un claro precedente de la conducta de Mesonero Romanos, el fundador del *Semanario*, a pesar de difundir en sus periódicos y revistas los avances científicos europeos, especialmente franceses, y plantear o analizar los problemas que acuciaban a España. Incluso Nipho se interesa tanto por los temas económicos como literarios en la España del siglo XVIII, al igual que Mesonero en su época. El periódico fundado por dicho escritor que más se aproxima al *Semanario* es el *Caxon de Sastre*, publicado en 1761 y reimpreso en 1781, cuya estructura nos hace recordar en ocasiones al propio *Semanario*, pues se iniciaba con un artículo o dos de fondo sobre noticias sociales, morales, culturales, literarias y políticas –tema este último ausente en el *Semanario*–, para continuar con la inclusión de textos de escritores clásicos españoles acompañados de notas y comentarios. En el resto de periódicos fundados y dirigidos por Nipho –*El Diario Extranjero, Estafeta de Londres, El Correo General de Europa, El Pensador Cristiano, El Murmurador Imparcial* y *El Bufón de la Corte*–, encontramos, en ocasiones, aspectos parecidos a los publicados en el *Semanario*, fundamentalmente los referidos al teatro.

1. Véanse los estudios debidos a Luis Miguel Enciso Recio, *Nipho y el periodismo español en el siglo XVIII.* Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1956; «Periodismo, periodistas y periódicos en la España de fines del siglo XVIII», *Boletín de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife,* 1 (2010), pp. 25-62, y *Francisco Mariano Nipho. El nacimiento de la prensa y de la crítica periodística en la España del siglo XVIII*. [Eds.] José María Maestre, Manuel Antonio Díaz Gito y Alberto Romero Ferrer. Alcañiz: Instituto de Estudios Humanísticos *et alii*, 2015.

El enfoque que concede o dedica a los lectores el *Semanario Pintoresco Español* en materia relacionada con la cultura transpirenaica no se ofrece en este corpus periodístico perteneciente al siglo XVIII, aunque señala la nefasta costumbre del viajero español que visita Francia y a su regreso desdeña sus tradiciones y asume por entero las costumbres y hábitos franceses. El *Semanario* publica numerosos artículos relativos al País Vasco, Navarra, Aragón y Cataluña incrustados en la orografía fronteriza entre Francia y España. En los primeros años del siglo XIX predominan las publicaciones de carácter patriótico, fundamentalmente entre los años 1813 y 1814. El Trienio Liberal es el más fecundo en publicaciones periódicas, aunque de carácter efímero [2] y tras la vuelta al absolutismo el panorama periodístico es penoso. *El Diario Literario* (1825), *El Correo Literario y Mercantil* (1828-1833), *Cartas Españolas* (1831-1832) *La Revista Española* (1832-1836) –continuación de la anterior publicación– pueden considerarse con no poca prevención como precedentes del interés por temas relacionados con los hábitos, costumbres o tradiciones de las villas o ciudades que configuran la frontera pirenaica, bien a través de la descripción de monumentos antiguos, ruinas o leyendas y tradiciones enraizadas en la cultura vasca, navarra, aragonesa y catalana. Tal vez la revista *El Artista* (1835-1836) sea el mejor exponente de estos contenidos, pues tanto Eugenio de Ochoa como Federico de Madrazo difundieron las Bellas Artes, las tradiciones literarias y leyendas engarzadas en ocasiones con la historia de dichas culturas en el mundo medieval. Ochoa sería autor de colaboraciones referidas a las ruinas de castillos, conventos, iglesias y paisajes de honda raigambre romántica. Madrazo, como es bien sabido, el responsable de las ilustraciones. La única diferencia entre *El Artista* y el *Semanario Pintoresco Español* sería la actitud o el pensamiento de sus redactores principales. *El Artista* iría contra la rutina, contra el inmovilismo de la sociedad española. La litografía de Federico de Madrazo, basada en un texto de Espronceda y publicada con el título «El pastor clasiquino» es antónimo del hombre romántico, tal como se aprecia en la litografía «Un romántico» y cuyo título es el mismo

2. Véanse a tal respecto los estudios de Alberto Gil Novales, *Las sociedades patrióticas (1820-1823)*. Madrid, Tecnos, 1975; y Enrique Rubio Cremades, «*Periodicomanía* y la prensa madrileña en el Trienio Liberal», *Anales de Literatura Española,* 3 (1984), pp. 429-446 y 4 (1985), pp. 383-414.

que el título del texto escrito por Ochoa. El *Semanario Pintoresco Español* ha sido considerado por la crítica como un periódico ecléctico[3], aunque ambos sienten una gran atracción por los temas literarios y artísticos provenientes de Francia. Presencia que no solo se vislumbra en el encarte de los grabados sobre motivos y temas franceses en el *Semanario Pintoresco Español*, sino también en temas literarios, fundamentalmente costumbristas, que reflejan las tradiciones y cultura en un espacio geográfico determinado: los Pirineos. En cualquier caso las revistas románticas son un complemento perfecto para conocer y comprender la realidad arqueológica en un momento histórico en el que la Arqueología como ciencia aún no había hecho acto de presencia[4].

No debemos olvidar la existencia en el *Semanario* de colaboradores de *El Artista*, de escritores o ilustradores, como en el caso del ya citado Ochoa. Un trasvase de intelectuales, escritores, artistas en general, que plasman sus convivencias con Francia en la prensa española. Emigración a ambos lados de los Pirineos, tal como ha señalado la crítica más autorizada[5], que repercute en ambos países gracias a los contactos ideológicos y culturales. No olvidemos tampoco la huella de la prensa francesa –influenciada por el *Penny Magazine*– en el primer periódico –el *Semanario*– que de forma generalizada y constituida por una amplia red de lectores difundió el grabado, la literatura y las Bellas Artes con un sustancial abaratamiento de

3. Actitud crítica que ha sido defendida mediante argumentaciones explícitas a lo largo de la historia del periodismo en España, tal como se constata en los trabajos, entre otros, debidos a Georges Le Gentil, *Les Revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XIXème siècle. Aperçu bibliographique*. Paris, Librairie Hachette et Cie, 1909; José Simón Díaz, *Semanario Pintoresco Español (Madrid, 1836-1857)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946; E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español.* Madrid: Gredos, 1973; María Cruz Seoane, *Historia del Periodismo en España. El siglo XIX.* Madrid: Alianza Editorial, 1983; Enrique Rubio Cremades, *Periodismo y Literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el Semanario Pintoresco Español*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000.

4. Véase a tal respecto el estudio debido a Francisca Hernández Hernández, «Las revistas románticas españolas y su visión del patrimonio arqueológico», *Complutum*, 9 (1998), pp. 231-253.

5. Véanse las reflexiones vertidas por Jean René Aymes en sus trabajos, especialmente en el titulado *Españoles en París en la época romántica, 1808-1848*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

costes de publicación. El fundador y primer director del *Semanario* hace explícita referencia a estos hechos en el *Prospecto* que anuncia la publicación del primer número en la Imprenta de Tomás Jordán, 3 de abril de 1836:

> de Francia la primera publicación periódica bajo aquella fórmula y el extraordinario suceso [éxito] que obtuvo el *Almacén Pintoresco*, produjo en la Francia literaria tal agitación, que antes de acabar aquel año ya se contaba multitud de periódicos semejantes. *El Diario de los conocimientos útiles* y el *Museo de las Familias*, publicados por la Sociedad Nacional Francesa; *El Almacén Universal, La Literatura mágica,* el *Mosaico,* el *Almacén de los Almacenes*, el *Viaje pintoresco alrededor del mundo, La Francia, la Italia, la Inglaterra, la Suiza, la España pintoresca,* la *Enciclopedia pintoresca,* los *Diccionarios geográficos y de Biografías*, la *Medicina,* la *Música*, todas las ciencias, en fin, todas las publicaciones literarias[6].

Mesonero Romanos detalla en el Prospecto la influencia de la prensa inglesa en Francia, aunque él tome como modelo la francesa, tal como se constata a través de las reflexiones que podemos llevar a cabo de la lectura del mencionado Prospecto. Grabados, artículos de costumbres, literatura, exposiciones, inventos, exposiciones pictóricas, descripciones e historias de monumentos arquitectónicos referidos a Francia aparecen en las páginas del *Semanario*, solo la política brilla por su ausencia, al igual que las revistas francesas mencionadas con anterioridad. Mesonero difunde en España el grabado desde una perspectiva amplísima, no solo atendiendo a un lector social culto, refinado y lector, sino también a un público que podía *leer* a través de las ilustraciones, ver con sus propios ojos vistas, paisajes o monumentos de otros países sin tener grandes conocimientos. Incluso intenta convertir su publicación en una lectura para la familia, para todos sus miembros, difundiendo todos estos contenidos a un amplísimo círculo social en donde asoma ya con cierto peso específico la figura del suscriptor. Todo ello se especifica en el *Prospecto*, de suerte que cuando comienza la Segunda Serie del *Semanario,* 6 de enero de 1839, se incluye no solo el grabado habitual de grandes dimensiones (0m243 X 0m160) de una portada gótica de un monumento arquitectónico, sino también un grabado en el que

6. *Semanario Pintoresco Español*, 3-04-1836, p. 4.

aparecen nueve personas de distinta edad leyendo o escuchando el contenido de la revista gracias a su lectura en voz alta.

En el inicio de la publicación del *Semanario*, en su primer número, 3 de abril de 1836, se da noticias en la sección «Teatros» de su ideario ecléctico tomando como referente literario a escritores franceses para tal propósito, a Víctor Hugo, Molière, ambos pertenecientes a distintas escuelas y credos estéticos, para dar a entender que su propósito es defender la belleza y la calidad de sus obras. En el siguiente número, 10 de abril de1836, en un artículo firmado con las siglas del nombre y apellidos de su director, Mesonero Romanos, aparece un grabado sobre la Aduana de Madrid, construida en la época de Carlos III en la que alude a Víctor Hugo y Cervantes como referentes literarios para su descripción. El mencionado escritor francés ocuparía un lugar señero en el número publicado el 24 de abril de dicho año, pues el *Semanario* le dedicará un detenido estudio referido tanto a su vida como a su obra. En números posteriores las referencias a Francia se repiten tanto en la sección «Modas», como en las dedicadas a los estrenos teatrales, monumentos artísticos, teatro musical…. En su andadura periodística, en sus comienzos, el *Semanario* publica bellas litografías acompañadas de un estudio sobre edificaciones o monumentos franceses, como la del palacio de las Tullerías[7], La Bastilla[8], La Bolsa de París[9] o descubrimientos científicos franceses relacionados con aparatos aerostáticos, barcos de vapor y otros nuevos hallazgos interesantes y curiosos para los lectores. Análisis también de la composición de determinadas estructuras civiles francesas, desde la militar hasta la perteneciente al ramo de la economía o la agricultura. De todo este mosaico de noticias sobre Francia ofrecido a los lectores españoles en el primer año de su andadura periodística figura un gracioso y curioso artículo –«Paralelo entre los españoles y los franceses»– en el que se cotejan los comportamientos y carácter de franceses y españoles:

> El francés come mucho y aprisa, el español poco y pausado. –El francés se hace servir primero el guisado, el español el asado. –El francés echa agua en el vino, el español vino en

7. *Ibid.*, p. 13.
8. *Ibid.*, pp. 129-130.
9. *Ibid.*, pp. 153-154.

> el agua. –El francés se complace en hablar cuando está en la mesa, el español no dice palabra. –El francés se pasea después de comer, el español duerme o al menos se sienta. –El francés marcha ligero por las calles, ya sea a pie o a caballo, el español siempre va despacio […] El francés besa a las damas al saludarlas, el español no puede sufrir esta libertad. –El francés no aprecia los favores de su dama hasta tanto no son conocidos por sus amigos, al español en amores nada le es más grato que el secreto. –El francés habla siempre de lo presente, el español de lo pasado […]. –El francés cree que en España no hay más que hampones, y para amedrentar a los chiquillos las hace el bu con los españoles, como con un espíritu infernal; el español juzga que los franceses son tan ridículos como los aguadores de Madrid, los llama *gabachos*, y creen que solo han venido al mundo para divertirle y hacerle reír [10].

Evidentemente todo este copioso material ofrecido en las páginas del *Semanario* alterna con noticias de otros países de todo el mundo, pero aun así cabe resaltar que lo francés ocupa un lugar señero en su andadura periodística, fundamentalmente en las secciones dedicadas a la difusión de noticias relacionadas con los monumentos artísticos franceses que, en numerosas ocasiones, solían estar encartadas con grabados. En este sentido cabe destaca algunos grabados de suma belleza, como el grabado *El puente de España en los Pirineos* [11], firmado por Sierra. Dicho grabador colaboró en numerosas revistas de gran prestigio, siendo habitual su firma en las publicaciones *Museo de las Familias, La Semana, Museo Universal, La Ilustración, Siglo Pintoresco*, entre otras. Joaquín Sierra también insertó grabados en novelas y estudios históricos de la época, desde el *Quijote*, editada por Gaspar y Roig, hasta celebérrimos folletines del momento –*La hija del pueblo*– y cuadros de costumbres, como los pertenecientes al escritor A. Flores –*Ayer, Hoy y Mañana*–. En otras ocasiones se describen lugares que tuvieron trascendencia histórica en los Pirineos, relacionados con grandes batallas o encuentros para sellar contiendas bélicas entre los reinos medievales, como el grabado firmado por un tal CAS. A. [12] que

10. *Ibid.*, pp. 182-183.

11. *Ibid.*, 1851, p. 2.

12. Tal vez se trate del pintor y grabador Castelló y Amat, padre del célebre Vicente Castelló y González (1815-1872), colaborador del *Semanario Pintoresco Español* desde los inicios de su andadura periodística. La firma con el apellido

describe el valle de Roncesvalles. Grabado que figura al frente de un extenso artículo histórico sobre los sucesos acaecidos en el año 741 sobre la famosa batalla de Roncesvalles, en la falda del Pirineo, en cuyo lugar se construyó la Real Iglesia Colegial y Monasterio de Canónigos seglares de S. Agustín. El autor del artículo, firmado con las siglas N. M., ofrece al lector cumplidas noticias sobre la batalla de Roncesvalles con rigor histórico y amenidad. No debemos olvidar que su autor fue Nicolás Magán, asiduo colaborador del *Semanario,* uno de los máximos responsables de la sección *España Pintoresca* y autor de numerosos artículos, un total de cincuenta y uno, sobre monumentos arquitectónicos relacionados en su mayoría con hechos históricos. Especialista en crónicas nacionales, no desdeñó el estudio de célebres personajes históricos, ni el análisis de hechos transcendentales relativos a la España medieval y renacentista, fundamentalmente.

En el *Semanario Pintoresco Español* se publican excelentes relatos ambientados en los Pirineos, como el titulado «La capitana. Un episodio de la vida de la marquesa del Encinar», de José María de Andueza, escritor que firma su colaboración con las siglas J. M. de A., y que sería asiduo colaborador del *Semanario*, fundamentalmente en su primera época, en la etapa cuyo fundador y propietario era Mesonero Romanos. El relato recoge las aventuras y desventuras de esta pícara trotamundos, ladrona y capitana de bandoleros que asolaban los Pirineos. Una mujer cuyos hechos, tal como señala Andueza, se han perdido para la historia del pueblo navarro que admiró sus proezas; nada se ha escrito que sepamos, ni en vida, ni en su muerte de la famosa navarra para perpetuar su memoria; de modo que no se puede ofrecer al público

> un cuadro de horrores, semejantes a los de Han de Islandia, ni hacer soñar a nuestras *impresionables* damas con sudarios blancos, relojes de arena y máquinas de madera dotadas

abreviado y la sigla de su segundo apellido evitaría la confusión de las láminas firmadas por su hijo, celebérrimo autor de grabados y conocidísimo por los lectores de la época, pues sus obras aparecían en los periódicos y revistas de más prestigio y tirada editorial, como *El Panorama*, *La Ilustración*, *El Museo de las Familias*, *Álbum Pintoresco*, *Semana Pintoresca*, *La Risa*… De igual forma sus grabados aparecían encartados en numerosas novelas de la época, como en famoso folletín *Los misterios de París,* traducción de la obra de E. Sue. De todos sus grabados destacaría, en opinión personal, los pertenecientes a la obra *Gil Blas de Santillana*.

> de vida por el galvanismo, a imitación de los desesperados y tétricos vapores novelescos, que acertó a formar la infeliz imaginación del pobre Hoffman [13].

Al frente del relato, publicado por entregas, aparece un grabado de la colegiata de Roncesvalles [14], testigo mudo de las hazañas, aventuras y desventuras de una mujer que capitanea, por primera vez, una banda de forajidos, de bandoleros, y, por ende, portadora de sentimientos poco filantrópicos y humanos, tal como se pone de manifiesto sobre dichos tipos en la célebre colección costumbrista *Los españoles pintados por sí mismos*, en el cuadro debido a Bonifacio Gómez [15] o en relatos de la época, cuyos protagonistas eran hombres, como los célebres Juan Delgado –«Los siete niños de Écija»–, Diego Padilla –«Juan Palomo», Jaime el Barbudo, Luis Candelas, Diego Corrientes, José Mª de Hinojosa (*El Tempranillo)*… –. En las letras románticas no hemos encontrado una mujer con estos perfiles, aunque Andueza parece remontarse a la época de los llamados banderizos, vascos que recurrieron al pillaje y al saqueo de pueblos del País Vasco francés, español o Navarra. No debemos olvidar que Andueza era vasco y autor de dramas históricos ambientados en esta época, como su obra *Blanca de Navarra.* El único precedente histórico sería *La condesa bandolera*, de Tirso de Molina, o *Las dos bandoleras*, de Lope. Lo cierto es que en el *Semanario* el bandolero se asocia con Andalucía y el contrabandista con los Pirineos.

Las concomitancias entre bandoleros y contrabandistas son patentes en la prensa romántica. De hecho, para el lector francés el bandolero es una especie de bandido, vestido de singular manera y con un peculiar sentido del honor. Los Pirineos son el teatro de sus

13. *Ibid.*, 13-07-1851, p. 221.

14. *Ibid.*, 20-07-1851, p. 225. El grabado que aparece en la segunda entrega del relato de Andueza en nada se parece al que figura en *El Museo Universal,* año 1866. El del *Semanario Pintoresco Español,* a pesar de estar parte de la colegiata oculta por una frondosidad de árboles es mucho más bello y guarda también más relación con la época en que transcurre la acción del relato. Aun así, las concomitancias del grabado, firmado de forma ilegible, poco se parece a la colegiata actual, constituida por una planta de tres naves: la central, de doble anchura que las laterales, que se dividen en cinco tramos a los que hay que añadir una cabecera pentagonal en la nave central.

15. *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid: Ignacio Boix, 1844, II, pp. 90-102.

hazañas y para los viajeros que cruzan sus tierras un peligro constante, tal como se constata en el artículo que aparece en el *Semanario*, 16 de octubre de 1836, sin firma alguna, al igual que en el grabado que figura al final del artículo. Se trata en realidad de una copia del artículo publicado en *Le Magasin Universel*, titulado «Les contrebandiers des Pyrénées[16]». No se debe olvidar que el paso de los Pirineos implicaba serios peligros, tal como describen los viajeros románticos en sus impresiones de viajes. Mesonero conocía bien dichos peligros, siendo factible que él mismo tuviera acceso a este artículo publicado en Francia y lo tradujera libremente para su inclusión en el *Semanario*, consciente del interés por este tipo entre los lectores, pues los viajeros europeos recogieron sus hechos y peculiares comportamientos en sus impresiones de viajes, como en los célebres escritos debidos a Taylor[17], Huber[18], Ford[19]. El texto del *Semanario* destaca el desafecto entre españoles y franceses, siempre en las conclusiones finales del artículo:

> Las poblaciones francesas esparcidas sobre las fronteras de España, aunque *separadas* por una profunda animosidad de las razas españolas, no dejan de asemejarse a estas en su vida aventurera y costumbres *contrabandistas* [A falta de contrabando se dedican a la caza del corzo, la gamuza y el oso del Pirineo]. Finalmente, las continuas y sanguinarias pendencias de que diariamente nos hablan los periódicos, testifican el odio que divide las dos poblaciones limítrofes. Un rebaño que se haya adelantado hacia uno de los dos territorios, un litigio sobre aprovechamiento de pastos, son causas suficientes para aquellas luchas encarnizadas que solo

16. *Le Magasin Universel*, 1835, III, 6, pp. 46-48.

17. Isidore Justin Séverin, Baron de Taylor. *A picturesque tour in Spain, Portugal, and along the coast of Africa from Tangier to Tetuan. By J. Taylor*. London: 1826. Autor también de una monografía referida a los Pirineos, titulada *Les Pyrénées*. Paris: Imp. F. Didot Frères, 1843.

18. Victor Aimé Huber, *Esquisses sur l'Espagne.* [Trad.] Louis Levrault. Bruxelles: L. Hauan et Cie, 1830.

19. Richard Ford, *A Hand-Book for Travellers in Spain and Readers at Home. Describing the Country and Cities, the Natives and their manners…* London: John Murray, 1845. Se trata de la edición *prínceps* que comprende: I, Andalucía, Ronda and Granada, Murcia, Valencia and Catalonia.-II, Estremadura (sic), León, Galicia, the Asturias the Castiles (Old and News) the Basques provinces, Aragón and Navarre. En posteriores ediciones se suprimieron algunos pasajes.

> terminan con la muerte de algunas personas. Es de observar que estas rencillas entre los habitantes franceses y españoles de ambos lados de los Pirineos traen su origen desde tiempo muy antiguos[20].

En el *Semanario Pintoresco Español* aparecen numerosos grabados y artículos sobre la historia de los pueblos y villas lindantes con los Pirineos. Ciudades vascas, navarras, aragonesas, catalanas suelen ser objeto de atención por parte de los sucesivos directores de la publicación, especialmente en la época de Ángel Fernández de los Ríos. En la introducción del tomo II de la denominada Nueva Época, 5 de julio de 1846, se señala el contenido de las respectivas secciones que configuraban la publicación, como *España Pintoresca, Antigüedades Españolas, Biografías, Historia Natural*…, insistiendo su director en un aspecto que se deja notar en el *Semanario,* la de incluir numerosas biografías y descripciones de viajes enriquecidos con grabados de gran calidad. Bajo la dirección de Ángel Fernández de los Ríos, hasta el año 1855, los grabados y textos relacionados con los Pirineos ocupan un destacado lugar. A los ya citados trabajos y grabados referidos al *Puente de España en los Pirineos* o a la *Colegiata de Roncesvalles*, publicados en 1851, habría que añadir, entre otros, los titulados *El Puente de Behobia,* descrito por viajeros de todas las épocas y causa de conflictos bélicos entre franceses y españoles en la época de Fernando el Católico. Las ermitas del Santo Cristo de Artiga, hoy desaparecida, y la de San Marcial, en la cima de la peña de Aldabe, dan testimonio de numerosas batallas, fundamentalmente la dedicada a la Guerra de la Independencia en 1813. Excelentes grabados y artículos sobre el País Vasco, como el artículo sobre la villa de Zarauz[21] debido a José María de Eguren, en donde figura una ilustración de José Jiménez, discípulo del famoso grabador en madera Vicente Castelló. El Real Monasterio de San Juan de la Peña (Jaca), situado en la comarca de la Jacetania, en el Pirineo Aragonés –testigo mudo de los orígenes del Reino de Aragón y centro religioso desde tiempo inmemorial– será estudiado por Nicolás Castor Caunedo, autor de cerca de una treintena de artículos, casi todos relacionados con la sección titulada *Antigüedades Españolas,* en el que aborda la historia y la trascendencia

20. *Semanario Pintoresco Español*, 16-10-1836, p. 240.
21. *Ibid.,* 2-02-1851, pp. 35-38.

artística del citado monasterio[22]. Las secciones *España Pintoresca* e *Impresiones de viaje* ocupan también un lugar relevante en la época del *Semanario* bajo la tutela y dirección de Fernández de los Ríos, especialmente las provincias del País Vasco. No se debe olvidar que en la época del citado director de la publicación se renovó sustancialmente el equipo de redactores, encomendándose la dirección literaria a Francisco Navarro Villoslada[23] y la artística a Vicente Castelló, uno de los más afamados y reputados grabadores de la época. No debemos olvidar que Navarro Villoslada era vasco y asiduo colaborador del *Semanario Pintoresco Español,* profundo conocedor de la historia de Navarra, tal como se constata en la célebre novela *Doña Blanca de Navarra*, en la que se describe pormenorizadamente el bandidaje en la Ribera de dicho reino, encarnado en las inolvidables figuras de Sancho de Rota y Sancho de Erviti, con sus respectivas cuadrillas, o las rivalidades de los bandos beamontés y agramontés por toda la orografía navarra. La segunda parte de la novela, subtitulada *Quince días de reinado*, relativa a la condesa de Foix, alude al linaje navarro relacionado con el castillo del mismo nombre, en el corazón de los Pirineos, al oeste del departamento de Ariège. El grabado sobre el castillo de Foix que aparece en el *Semanario*, sin firma, reproduce con exactitud la totalidad del mismo, con sus torreones, murallas, fortalezas y el contexto urbano situado en las faldas de la montaña diseminado en una copiosa arboleda[24]. No menos interesante es el artículo de Navarro Villoslada «Recuerdos históricos. El castillo de

22. *Ibid.,* 18-04-1847, pp. 121-125.

23. A partir del año 1846 el *Semanario Pintoresco Español* conoce una nueva etapa que rompe con las sucesivas denominaciones de *serie* que en época anterior aparecían en la cabecera de dicha publicación. A partir de este año se anuncia un comunicado dirigido a los lectores en el que se indica la aparición de una nueva época, independiente de las anteriores y que se distinguirá de ellas por el extraordinario lujo y esmero que emplea en la publicación. Señala también su independencia ideológica, política, alejada de otras publicaciones periódicas de la época que para su subsistencia necesitan «mendigar» con tal de subsistir. El propósito del nuevo equipo directivo, tal como señala E. Rubio (*op. cit.*, p. 69): «no es otro que el de proyectar la publicación hacia nuevas cotas de calidad artística y literaria, dándole un carácter más nacional que en anteriores números. Por ello se prescindirá de la compra de grabados ya difundidos por publicaciones extranjeras, creando su propio equipo y perfeccionando los ya existentes».

24. *Semanario Pintoresco Español*, 19-01-1851, p. 24.

Marsilla» que rememora el turbulento reino de Navarra, al malogrado príncipe de Viana y a los inolvidables patriotas navarros: los Aristas, los Sanchos y Carlos el *Noble.*

La presencia de grabados relacionados con los Pirineos se hace patente en esta nueva etapa del *Semanario* y su variedad de contenidos evidencia el interés del consejo de redacción de la publicación por dar una imagen diversa de los monumentos situados en dicho contexto geográfico, como los grabados que llevan por título Hospital de «San Dionisio en los Bajos Pirineos»[25], «Puente de Ozaeta en Vergara»[26] y «Palacio de Belle Vue, en Francia (Pirineos)» [27]. Cabe destacar también «La colegiata de San Pedro de Ager (Lérida)»[28] enclavada en la ruta románica próxima a los Pirineos, en la que figura un grabado de Joaquín Sierra y Ponzano, celebérrimo grabador en madera en su época y cuyas ilustraciones aparecen en las publicaciones más señeras del momento, como en el *Museo de las Familias, La Semana, El Museo Universal…* Relación de numerosos artículos dedicados a ciudadelas, castillos o fortificaciones que se inicia de forma temprana en el *Semanario Pintoresco Español,* como en el artículo «Viajes. Francia – Pau [29]», el primero dedicado a una ciudad francesa de forma monográfica, no desde la óptica de un determinado monumento o por ser un nudo importante en una red de comunicaciones, como en anteriores ocasiones. El anónimo autor del artículo sobre Pau se remonta en su análisis sobre la ciudad de Pau a los orígenes en los que se construyó el castillo por la familia de los príncipes de Bearne, a mediados del siglo XI, como defensa de las frecuentes invasiones a través de los Pirineos llevadas a cabo por los sarracenos de España. Al artículo le acompaña un grabado sin firma también en el que se destaca el promontorio de la ciudad con su castillo y regada su ciudad por arroyos o torrentes de aguas que bajan de los Pirineos. Paseos, calles, monumentos religiosos, el magnífico puente de siete arcos construido sobre el río Gave y su valiosa biblioteca, constituida por dieciocho mil volúmenes, serán las señas de identidad de la ciudad de

25. *Ibid.*, 3-08-1851, p. 244.
26. *Ibid.,* 30-11-1851, p. 377.
27. *Ibid.,* 6-11-1853, p. 357.
28. *Ibid.,* 1-03-1857, pp. 68-69.
29. *Ibid.*, 24-11-1839, pp. 372-373.

Pau. También de forma relativamente temprana se ofrecen detalladas descripciones de lugares de recreo o descanso, como el artículo «Un viaje a los baños de Panticosa[30]», cuyo contenido es harto curioso, pues su autor, un tal C. R. recorre minuciosamente el valle de Tena, uno de los lugares más señeros del Pirineo Aragonés, con no poco gracejo y desenfado. La moda de los baños, las ganas de viajar, a pesar de los precipicios, riscos e incomodidades que hay que sufrir, pues en su opinión los baños son una de las excusas principales para viajar, especialmente desde el momento justo en el que se han puesto de moda en Madrid. Por ello, es por lo que el autor comunica a los lectores que «yo también la he querido seguir; y como el hígado y el hipocondrio han sufrido tanto en estos años pasados de murrias y malos humores que no se han podido desahogar, me he venido a tomar las rociferadas aguas del Hígado, de Panticosa[31]». El artículo finaliza no solo con un detenido análisis de las propiedades del agua, sino también con las de los manantiales franceses, las correspondientes a Aguas-Buenas en Francia, a unas ocho leguas de Panticosa y las de Cauterets, a seis leguas también de Pau. Todas sus aguas de excelente calidad y propiedades curativas, tanto para personas como para «las caballerías enfermas que se vuelven muy mejoradas[32]».

Existen otros motivos o temas en el *Semanario* relacionados con los Pirineos, como el análisis y descripción de las costumbres de los pueblos limítrofes. Incluso el lector tiene noticia de las peculiares vestimentas de sus moradores, de sus tradiciones, tal como se constata a través de los artículos de Antonio Iza Zamacola, especialmente el titulado «Costumbres vascongadas», enjundioso estudio publicado en cinco entregas sucesivas, a partir del 29 de septiembre de 1839, en el que su autor analiza las costumbres, fueros, usos y trajes populares, descripciones tipográficas y lengua vasca. El contenido de los mismos está ilustrado con excelentes grabados de Alenza y Castilla, en los que a pie de los mismos figuran el nombre del correspondiente traje y costumbres: los alaveses, los vizcaínos, los guipuzcoanos y los navarros.

El *Semanario Pintoresco Español* fue, sin lugar a dudas, la primera publicación periódica en la difusión de noticias y grabados sobre

30. *Ibid.*, 29-08-1841, pp. 279-280.

31. *Ibid.*, p. 280.

32. *Idem.*

temas pirenaicos desde múltiples ópticas. Sus contenidos no solo sirvieron para ilustrar los conocimientos del lector, sino también para verlos a través de los grabados y tener una idea fidedigna de lo que estaba escrito. El *Semanario*, sin lugar a dudas, popularizó los lugares más señeros de la orografía pirenaica, con sus tradiciones, monumentos y paisajes, e inmortalizó configuraciones urbanísticas que con el correr de los años la piqueta destruyó.

LAS RELACIONES TRANSPIRENAICAS EN *LA PETITE GIRONDE* DURANTE LA PRIMERA GUERRA CARLISTA Y LA PRIMERA REPÚBLICA

Jessica Cáliz Montes
Centro Universitario Internacional de Barcelona (UNIBA)

A lo largo de los siglos XIX y XX la prensa jugó un papel capital en tanto que medio de difusión de masas y, por extensión, en su labor de expandir las noticias y novedades políticas, culturales y económicas más allá de las fronteras. Sin embargo, el estudio de esos «tesoros olvidados» que constituyen auténticos patrimonios de tinta no es una tarea fácil por diversos motivos que van desde la conservación de los periódicos hasta el vasto tiempo de investigación que requiere la hemerografía, pasando por el difícil acceso a los distintos números.

El objetivo de este breve trabajo es presentar los primeros resultados transpirenaicos del análisis de *La Petite Gironde*, subtitulado *Journal républicain quotidien*. Se trata, por consiguiente, de un periódico de publicación diaria fundado en Burdeos en 1871 por el impresor Gustave Gounouilhou y que mantuvo al corriente a todo el departamento de la Gironda hasta 1944. Si atendemos a la información en abierto disponible en Retronews, nombre de la página web de la Biblioteca Nacional de Francia dedicada a la prensa, *La Petite Gironde* fue al inicio una presentación detallada a precio módico de otro diario, *La Gironde*, aunque fue ganando autonomía y a finales de la década de 1880 ya superaba la difusión de este con una tirada de 200.000 ejemplares en los inicios de la Primera Guerra Mundial.

En efecto, según consta en la *Histoire d'une imprimerie bordelaise (1600-1900)*, dado el alto coste de la *Gironde* para el público medio, los republicanos reclamaban una publicación asequible que combatiera la política de algunos pequeños diarios que entre 1810 y 1871 proporcionaban noticias de la guerra en hojas sueltas que, además, eran anunciadas en la vía pública a cinco céntimos. Gounouilhou llevó a cabo la petición y al principio solo se publicaba entre las seis y las siete de la tarde con extractos de la *Gironde* y noticias que llegaran hacia el mediodía. Gracias a su buen recibimiento, poco a poco fue ganando en autonomía, principalmente desde 1876 a través de la inclusión de comunicados telegráficos que resumían noticias de todos los diarios del país. Las expectativas de los fundadores se vieron sobrepasadas, por lo que los cambios y el distanciamiento respecto a la publicación nodriza se acrecentaron a partir de abril de 1878:

aumentos de tiradas, variaciones en el formato, ampliaciones del número de páginas, varias ediciones diarias, etc. La independencia se completó con la intensificación del servicio telegráfico, con el objetivo de crear el primer diario telegráfico del sudoeste francés y una redacción diferente y alejada que cumpliera con el programa de ser tan variada y viva como fuera posible[1].

El *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*[2] confirma su gran propagación al ser uno de los periódicos de provincia más difundidos e influyentes, ya que su presencia se extendió a buena parte de la actual Nueva Aquitania por departamentos como Charente, Charente Marítimo, la Dordoña, Lot, Lot y Garona, las Landas, los Altos y Bajos Pirineos; y también de Occitania como de Tarn y Tarn y Garona. En cada uno de los departamentos el diario contaba con corresponsales que con sus notas engrosaban la actualidad política, comercial, agrícola e industrial de la región. Cada día se publicaban entre dos y tres ediciones, las cuales eran muy apreciadas por la seguridad de sus informaciones marítimas y comerciales.

Con un formato de cuatro páginas de 74 por 35 centímetros, el primer número vio la luz el 7 de abril de 1872, un año después del final de la guerra francoprusiana y dos tras la proclamación de la Tercera República. No obstante, cabe recordar que hasta enero de 1875 no quedó definitivamente aprobado el proyecto constitucional y, por lo tanto, oficializada la república. Ello explica la importancia de una publicación declaradamente republicana en un momento en que la esfera pública, impresionada por la pérdida de Alsacia y Lorena y la represión a la Comuna de París, seguía debatiéndose entre monárquicos y republicanos.

En su origen, de nuevo de acuerdo con el *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, el diario se mostraba tendente a la unión republicana en política y librecambista en lo económico. Sin embargo, los primeros editoriales de carácter centrista y moderado viran hacia la

1. Georges Bouchon [Ed.], *Histoire d'une imprimerie bordelaise (1600-1900): les imprimeries G. Gounouilhou, La Gironde, La petite Gironde*. Burdeos: Presses de G. Gounouilhou, 1901, pp. 497-499.

2. Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.*, T. 17 Suppl. 2. París: Administration du Grand Dictionnaire Universel, p. 1319.

derecha en los últimos años, hasta el punto de mostrarse cercanos a la Acción Francesa durante la Primera Guerra Mundial. De ahí pasó al colaboracionismo en 1940, motivo que llevó a su prohibición en agosto de 1944.

De los 72 años de la publicación, desde agosto de 2018 se encuentran digitalizados un total de 25.624 números. Hasta el momento, la única relación entre este diario y España que había sido publicada es la que Yolanda Arencibia recogió en «Diálogos de buena voluntad: Galdós y *La petite Gironde*[3]». En este trabajo, Arencibia expone la petición del redactor francés Alban Derroja a Benito Pérez Galdós en 1915 solicitándole un artículo sobre la neutralidad española en la Primera Guerra Mundial. El actual vaciado no ha podido avanzar tanto en el tiempo, por lo que a continuación se reflejará únicamente el tratamiento ofrecido por la publicación ante dos de los hechos más importantes de la España decimonónica, la Tercera Guerra Carlista (1872-1876) y la Primera República (1873-1874), los cuales, aunque sirvan de nutriente para la novela realista decimonónica, nos alejan en esta primera aproximación de la investigación literaria para acercarnos a la orilla de la historia.

Las secciones de *La petite Gironde*, al menos en esos primeros años, eran más o menos regulares, con las «Dépêches télegraphiques», el «Courrier du jour» –en ocasiones firmado por Pierre Véron, Jean de Bordeaux o Eugène Ténot[4]– y algún fragmento de novela en la primera página. La segunda, tercera y cuarta página se repartían la crónica regional, las noticias diversas, las novedades agrícolas al menos una vez al mes, un «Çà et là» de carácter internacional y la actualización de la bolsa de Burdeos y, a veces, de París.

El inicio de la publicación en abril de 1872 coincide con el alzamiento carlista el 21 de abril. Al comienzo, las informaciones al respecto se incluyen en la sección de «Çà et là», y se refieren a los carlistas en términos de «insurrectos» y «sedición». A medida que pasan

3. Yolanda Arencibia, «Diálogos de buena voluntad: Galdós y *La petite Gironde*», *La literatura española en Europa, 1850-1914*, [Coords.] Ana María Freire López y Ana Isabel Ballesteros Dorado. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2017, pp. 15-24.

4. Jean de Bordeaux es un seudónimo que esconde la colaboración colectiva del diario. En cambio, tanto Ténot como Véron eran colaboradores de la *Gironde*, de donde procedían sus textos. Georges Bouchon, *op. cit.*, p. 498.

los meses, las «Nouvelles d'Espagne» van adquiriendo protagonismo y estableciéndose como una sección autónoma y prácticamente diaria, especialmente en 1873, con crónicas especialmente largas en junio de 1873. En alguna ocasión, cambian el título de la sección por «Dépêches d'Espagne» o «Lettres d'Espagne». Noticias, despachos o cartas, *La Petite Gironde* recibía las informaciones que enviaban sus corresponsales desde Madrid, San Sebastián y, para tratar las fechorías de los carlistas en Cataluña, Perpiñán. A ello añadían la reproducción de esporádicas cartas de lectores ampliando las versiones de los hechos más cruentos o la relación efectuada desde otros diarios.

A fin de arrojar algo de luz a la recepción por parte del diario tanto de la tercera guerra carlista como de la puesta en marcha de la Primera República, vamos a dividir las informaciones en dos grandes grupos: por una parte, todo aquello relativo a la política del país y a la instauración de una república que servía para subrayar los valores que la publicación compartía y, por otra, el relato de la crueldad de los carlistas –y en consecuencia monárquicos radicales– en el que se entremezcla la preocupación por la zona fronteriza, especialmente la colindante con San Juan de Luz, y la crítica al colaboracionismo de algunos franceses[5].

Como se ha comentado, el nacimiento de *La Petite Gironde* coincide en mes con el alzamiento carlista, por lo que las primeras noticias que se hallan sobre España son respecto a este acontecimiento. Aun con ello, dado que la guerra fue un problema más sumado a la inestabilidad del reinado de Amadeo de Saboya, partimos de las reflexiones sobre la política española. Y es que el diario no se limitaba a informar, sino que la subjetividad emergía en esas corresponsalías. La primera aportación encontrada en este sentido data del 20 de mayo de 1872, momento en que el corresponsal de Madrid menciona que:

> España, está, por mucho tiempo aún, destinada al tormento de los pronunciamientos militares, esa calamidad que, desde

5. Como fuentes bibliográficas de carácter histórico, se han consultado: César Alcalá, *La Tercera Guerra Carlista 1872-1876*. Madrid: Grupo Medusa Ediciones, 2004; Josep C. Clemente, *Las guerras carlistas*. Madrid: Sarpe, 1986; José Luis Fernández-Rúa, *1873. La Primera República*. Madrid: Tebas, 1975; Marc Ferro, *Historia de Francia*. Madrid: Cátedra, 2003; Josep Fontana, *La época del liberalismo. Historia de España*, vol. 6. [Dirs.] Josep Fontana y Ramón Villares. Madrid: Crítica/Marcial Pons, 2007.

> el comienzo del siglo, agota estérilmente las fuerzas de la raza española, no sólo en la Península, sino también en México y en las Repúblicas de la América del Sur[6].

El lenguaje connotativo («calamidad», «estérilmente») sirve para exponer a sus lectores su oposición al movimiento carlista. Sin embargo, el motivo de la noticia era informar del otro problema que aquejaba al país y que quedaba en un segundo plano: la cuestión financiera, ya que las medidas desesperadas propuestas para hacer frente a las necesidades del Tesoro eran insuficientes. Más adelante, en el verano de ese mismo año, cuando el gabinete se declara en la imposibilidad de gobernar constitucionalmente, el diario no duda en exclamar «Pauvre Espagne[7] !». Los buenos deseos para el país vecino ante un panorama de inestabilidad se observan también cuando, tras comentar la carta de Manuel Ruiz Zorrilla –entonces presidente del Consejo de Ministros y ministro del Interior– dirigida a los gobiernos provinciales exponiendo un programa político basado en reformas serias y liberales, le desean suerte, aunque advierten que lo más difícil sería reconducir las finanzas[8].

Pocas semanas después, la situación aumentaba su virulencia con el intento de asesinato contra el rey Amadeo[9] y el partido republicano volvía a movilizarse. *La Petite Gironde* no daba solo cuenta de este hecho, sino que reflejaba la «burda maniobra» de los partidarios de la restauración borbónica:

> Un periódico importante del partido, el *Diario español*, parece obrar, en este momento, una evolución hacia la República. En el espíritu de los alfonsistas, el ensayo de la

6. Todas las citas están traducidas del francés por la autora de este trabajo. «Nouvelles d'Espagne», *La petite Gironde*, 20-05-1872, p. 3. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/20-mai-1872/241/1231429/1> [consultado el 01-07-2020].

7. «Nouvelles d'Espagne», *La petite Gironde*, 15-06-1872, p. 3. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/15-juin-1872/241/1559977/1> [consultado el 01-07-2020].

8. *La petite Gironde*, 30-06-1872, p. 1. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/30-juin-1872/241/1220021/1> [consultado el 01-07-2020].

9. «Nouvelles d'Espagne», *La petite Gironde*, 23-07-1872, p. 3. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/23-juillet-1872/241/1217027> [consultado el 01-07-2020].

> forma republicana se ha vuelto inevitable. Ellos ven muy bien esto, pero creen, por otra parte, que se equivocan, que los republicanos no están en condiciones de conservar por mucho tiempo el poder, y que, tras ellos la restauración borbónica tendrá lugar sin esfuerzo.
>
> El príncipe Alfonso no contará nunca en España con tantos partidarios como para esperar ceñirse la corona que la revolución de septiembre arrancó de la frente de su madre.
>
> El futuro está en la República, aquí, sólo en la República. Que los intrigantes monárquicos de todo tipo se pongan de su lado [10].

Poco tiempo después se confirmaría que la estrategia de los alfonsistas triunfó. Sin embargo, el periódico bordelés seleccionaba la noticia para mostrarse partidario, en consonancia con su ideología, de la futura república española. Por ello, cualquier acontecimiento de aquellos meses era utilizado para desplegar la crítica al sistema monárquico y a las luchas intestinas entre españoles. Ejemplo de ese análisis de la inestabilidad reinante es la manifestación de finales de noviembre contra el reclutamiento militar que desemboca en una revuelta aplacada «a golpe de fusil», de la que el diario concluye:

> ¡Y a eso hemos llegado después de cinco meses de este régimen monárquico-radical que debía hacer reflorecer la edad de oro injertando la democracia en la monarquía electiva! ¡Los destinos se cumplen! Pero es necesario compadecer desde el fondo del alma a un desgraciado país dado a todas las agitaciones, y que gasta, en las luchas intestinas, más actividad y riquezas de las que le harían falta, sin duda alguna, para asegurar su prosperidad [11].

La impronta antimonárquica sigue emergiendo de la crónica transfronteriza marcada por las revueltas, días después, de los federalistas malagueños contra las tropas amadeístas: «¡Siempre la sangre! La historia de la España contemporánea debe estar escrita en tinta

10. «Nouvelles d'Espagne», *La petite Gironde*, 03-08-1872, p. 3. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/03-aout-1872/241/1220255/1> [consultado el 01-07-2020].

11. «Nouvelles d'Espagne», *La petite Gironde*, 28-11-1872, p. 3. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/28-novembre-1872/241/1218145/1> [consultado el 01-07-2020].

roja». La nota subjetiva en esta ocasión es en forma de puntilla a las palabras de Ruiz Zorrilla en las que había afirmado que la dinastía Saboya era inquebrantable y que el rey Amadeo moriría por senectud en el trono de Carlos III. Irónicamente, el corresponsal madrileño destacaba: «Es exactamente lo que dijo González Bravo, el mes de mayo de 1868, de la dinastía borbónica. Y bien sabido es cómo lo negó el cañón de Alcolea, cuatro meses más tarde[12]».

Esta vez el augurio girondino se cumplió, puesto que dos meses más tarde se produciría la abdicación de Amadeo I con la consiguiente proclamación republicana. Desafortunadamente, no disponemos de la reacción inmediata del diario, pues no hay acceso a ningún número de febrero ni marzo de 1873. Sí hallamos, en cambio, otras manifestaciones a favor de la república española y de cómo estaba llevando a cabo la transición al nuevo régimen. Por ejemplo, a principios de mayo aseguran que los «monárquicos españoles reciben cada día del gobierno republicano lecciones de tolerancia y moderación». La moderación frente a la revuelta y agitación que venían reflejando parecía bien acogida por la población, ya que esta veía «con satisfacción las declaraciones de los ministros, afirmando su intención de observar la neutralidad más absoluta en la lucha electoral que se prepara, y de tomar todas las disposiciones necesarias en vista de la libertad y de la sinceridad de voto[13]».

Es el cambio de la crítica a la alabanza, puesto que se observa en la República española el deseo de cristalización de una Tercera República francesa que aún no gozaba de respaldo constitucional y que había sufrido un traspiés con la derrota de Thiers en las elecciones del 30 de mayo y el subsiguiente viraje de la política hacia la derecha. El diario se mostraría liberal, renegando de cualquier radicalismo, y conciliador, porque, bajo la máxima del respeto entre partidos con diferentes posturas, debía reinar el interés republicano. Por ello, el «Courrier du jour», firmado por Beurier, lamentaba la nueva situación y añadía unas reflexiones sobre las relaciones internacionales

12. «Nouvelles d'Espagne», *La petite Gironde*, 03-12-1872, p. 3. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/03-decembre-1872/241/1217909/1> [consultado el 01-07-2020].

13. «Nouvelles d'Espagne», *La petite Gironde*, 10-05-1873, p. 2. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/10-mai-1873/241/1228425/1> [consultado el 01-07-2020].

de ambos países que pasaban a primera plana. En ellas, mostraba el que sería el cambio principal en ellas: el nuevo primer ministro, el duque de Broglie aceptaba la dimisión del embajador en Madrid y no lo remplazaba, en lo que el diario ya dejaba entrever que el líder monárquico sería partidario de Carlos VII y recogía el rechazo de este a reconocer el gobierno español justo en el momento en que las Cortes lo legitimaban. Ante el alejamiento de los deseos republicanos, el editorial subrayaba el camino emprendido por España de acuerdo con las declaraciones de Castelar: «Vemos también con placer, del análisis de su mensaje, que él propone la abolición de la esclavitud en la isla de Cuba y la separación de la Iglesia del Estado. Esas son las medidas liberales que honran enormemente al partido republicano en España [14]».

Los enemigos de los republicanos, tanto franceses como españoles eran los monárquicos, ya fueran los bonapartistas o los alfonsinos y carlistas. De este modo, las medias adoptadas por el gobierno republicano, aún en el momento de conformar la nueva constitución, pasaron a ser un ejemplo digno de seguimiento frente al retroceso que la derecha monárquica amenazaba con dar en Francia. De ahí que se alabase la abolición de la esclavitud en Cuba, en pleno conflicto con la metrópolis, uno de los retos inconclusos de la república cuando ya se había suprimido en Puerto Rico, así como la intromisión eclesiástica. Más adelante, llegaría la proposición de que la pena de muerte no se aplicase a ningún delito [15]. Esa necesidad de dar relevancia al modelo republicano explica también que alguna sesión de las Cortes pasara a la primera página de la publicación francesa, subrayando la voluntad del nuevo gobierno de acabar con la guerra y mejorar las finanzas [16]. Otros ejemplos que refuerzan esta hipótesis es que reflejen los cambios que pretendía introducir la nueva república federal, expliquen

14. Artidor Beurier, «Courrier du jour», *La petite Gironde*, 02-06-1873, p. 2. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/02-juin-1873/241/1220261/1> [consultado el 01-07-2020].

15. «Nouvelles d'Espagne», *La petite Gironde*, 29-07-1873, p. 2. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/29-juillet-1873/241/1218771> [consultado el 01-07-2020].

16. «Nouvelles d'Espagne», *La petite Gironde*, 09-06-1873, p. 1. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/09-juin-1873/241/1969901/1> [consultado el 01-07-2020].

el proyecto de constitución o reproduzcan el discurso programático de Castelar en la primera quincena de septiembre en el que advertía de que Europa no legitimaría la República hasta que recuperara los impuestos, calmara los desórdenes públicos, asegurara la propiedad del trabajo y abandonara cualquier tipo de demagogia[17].

A partir del verano de 1873, el diario francés añadió a sus ecos de España el seguimiento de los movimientos cantonales. Su postura estaba con el gobierno federal, puesto que dibujaban a los revolucionarios como impacientes republicanos traidores a los verdaderos valores de la bandera tricolor. Ello se desprende especialmente del relato de los hechos de Alcoy, pues describen la masacre haciendo especial hincapié en el modo de matar irracionalmente y con crueldad al alcalde y demás personalidades abiertamente republicanas. Esta es la defensa de la República y de sus víctimas desde las páginas de *La Petite Gironde*:

> Los insurgentes de Alcoy han quemado por el puro placer de quemar, han degollado por darse al espectáculo de la sangre y de las trágicas agonías. Ninguna provocación les había estado dirigida, ninguna amenaza planeaba sobre ellos. Las autoridades, exclusivamente republicanas de la ciudad ofrecían a los trabajadores todas las garantías posibles de protección. No ha habido allí, en realidad, otra cosa que una de esas orgías de llamas y de sangre que vienen de tanto en tanto a atestiguar lo que queda aún de ferocidad en el corazón de ciertos hombres[18].

Los virulentos acontecimientos de Alcoy siguieron copando los despachos de la publicación gala, incidiendo en la contradictoria y odiosa conducta de aquellos «pretendidos republicanos» que habían complicado más la situación del país[19]. Días más tarde, el periódico

17. «Cortès d'Espagne», *La petite Gironde*, 17-09-1873, p. 3. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/17-septembre-1873/241/1228469/1> [consultado el 01-07-2020].

18. «Nouvelles d'Espagne», *La petite Gironde*, 19-07-1873, p. 2. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/19-juillet-1873/241/1217509/1> [consultado el 01-07-2020].

19. «Nouvelles d'Espagne», *La petite Gironde*, 21-07-1873, p. 2. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/21-juillet-1873/241/1218579/1> [consultado el 01-07-2020].

recogía el apoyo de todas las provincias, «así como de aquellos de la emigración liberal en Francia[20]», que apoyaban al gobierno de Salmerón en su voluntad de atacar con vigor a carlistas, separatistas y todo aquel que intentara izar su bandera.

Poco después, los intentos de luchar contra los enemigos de la República fueron en vano e incluso el carlismo, con la Restauración borbónica, tuvo que darse por vencido. Sin embargo, como se ha indicado anteriormente, durante años fue el protagonista de la crónica de frontera por motivos obvios. Al comienzo, la publicación bordelesa desmentía los rumores acerca de los avances del movimiento y actualizaba la información de los grupos insurrectos y de la ubicación del pretendiente. Más tarde, especialmente a medida que el carlismo amenazaba la estrenada República y que la derecha monárquica francesa los apoyaba, acrecientan el tono de crítica hacia sus propios compatriotas.

La primera muestra de la implicación de ciertos franceses aparece el 26 de junio de 1872, donde recogen un fragmento de *L'Impartial des Pyrénées* en el que relataban un hecho «de los más graves y más lamentables», la deserción de un sargento mayor, dos cabos y cinco hombres de uno de los regimientos de línea en guarnición en Bayona, de los cuales se rumoreaba su paso al ejército carlista. Meses después hablaban de una incautación de armas en la frontera francesa, pero recogían la suspicacia de los periódicos españoles que planteaban que Carlos María de Borbón circulaba libremente de París a Bayona, desde donde planeaba sus ataques. La postura de *La Petite Gironde* parecía clara: «don Carlos no ha estado nunca preocupado por la policía francesa, pese a la gravedad de los acontecimientos en los que es parte activa[21]».

Lo cierto es que, al menos durante el gobierno de Thiers, la crítica se dirigía hacia la autoridad policial fronteriza. Así se comprueba ante la orden de internamiento del gobierno francés contra el general Elio, el cual era muy conocido en los Pirineos, tanto que pudo cruzar la frontera sin dificultad y volver a

20. «Nouvelles d'Espagne», *La petite Gironde*, 28-07-1873, p. 2. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/28-juillet-1873/241/1221169/1> [consultado el 01-07-2020].

21. «Espagne», *La petite Gironde*, 25-11-1872, p. 4. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/25-novembre-1872/241/1969933/1> [consultado el 01-07-2020].

entrar por Navarra. Algo a lo que el corresponsal francés añade: «Este nuevo hecho prueba, después de tantos otros, cómo está vigilada la frontera, por muy precisas que sean las órdenes transmitidas a las autoridades de los departamentos pirenaicos[22]».

De las incursiones de los carlistas por la frontera de Irún-Hendaya se informaban con frecuencia. De entre todos los ataques que violaban la neutralidad francesa, destaca el de la partida del cura Santa Cruz contra los carabineros que vigilaban el improvisado fuerte en el puente de Endarlaza, en la frontera franconavarra atravesada por el Bidasoa. Solo tres de los cuarenta y cuatro pudieron escapar intentando salvar a nado el río, pero los carlistas les dispararon en dirección a Francia. Por una parte, el diario resaltaba esa osadía: «Los monárquicos, ya lo veis, no respetan ni nuestra bandera ni nuestro territorio». Por otra parte, subrayaba la crueldad de los hombres capitaneados por el religioso, tras pasar por las armas a la guarnición de voluntaristas que, en realidad, se habían rendido: «He aquí un nuevo ejemplo de la manera en la que se comprende la protección a la familia en ese partido que parece atribuirse el monopolio de la honestidad[23]». En la misma crónica añaden fragmentos de otros diarios y de testimonios que describen la crueldad de los carlistas en los fusilamientos a quemarropa. Un par de días después recogen una carta en la que otro testimonio exponía su indignación ante la parcialidad y complicidad francesas, ya que, no solo se rumoreaba que Santa Cruz pasaba a San Juan de Luz a conversar tranquilamente con el pretendiente, sino que habían permitido los horrores de los asesinatos de Endarlaza a dos pasos de ellos. La carta, firmada en San Sebastián, se centraba en los diarios religiosos franceses:

> Continuad vuestras detestables e indignantes maniobras, bebed champán para celebrar semejantes victorias, difundid profusamente la fotografía del bandido con sotana, decid que

22. «Nouvelles d'Espagne», *La petite Gironde*, 06-04-1873, p. 2. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/06-avril-1873/241/1218937> [consultado el 01-07-2020].

23. «Nouvelles d'Espagne», *La petite Gironde*, 08-06-1873, p. 2. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/08-juin-1873/241/1217841> [consultado el 01-07-2020].

> es un santo, imprimid en vuestras hojas que somos nosotros los que somos un pueblo de salvajes[24].

La indignación cundía a ambos lados de la frontera. Desde *La Petite Gironde* intentaban mostrarse cautos y reconstruir los hechos a través de la intertextualidad. Sin embargo, no dudaron en declarar:

> Nos abstenemos, por el momento, de hacer cualquier comentario, convencidos de que nuestras autoridades cumplirán con su deber y que el gobierno se apresurará a poner fin a los escándalos de los que hemos sido testigos desde hace mucho tiempo, y que producen los funestos resultados que venimos señalando.
>
> La dignidad de Francia lo pide; nuestros intereses, seriamente comprometidos, lo exigen imperiosamente[25].

Al día siguiente compartían el descontento porque la administración francesa retuviera la correspondencia en la frontera. Estamos ya en los meses en que el duque de Broglie ha sustituido a Thiers y en que se repite con asiduidad la facilidad de los carlistas de pasar a Bayona para obtener munición. El diario, como había hecho al tratar la Primera República, muestra el cambio de tendencia al explicitar que bajo el gobierno Thiers los carlistas solo se habían procurado un cañón, mientras que en los últimos días habían recibido tres piezas de artillería[26].

La publicación fue incisiva con la facilidad e impunidad con la que los carlistas franqueaban la frontera y se hacían con armas y munición. La razón del seguimiento es la coincidencia de enemigo: los monárquicos. Por ello, en otra crónica inciden en lo que los monárquicos españoles tachan de «estado normal», la triple alianza, y en Francia de «orden moral». Sin ser un editorial, el diario no esconde su opinión sobre los monárquicos francoespañoles:

> Un rey, un preparado, un juez complaciente y un soldado ignorante, esos son los que deben dirigir y gobernar el

24. «Nouvelles d'Espagne», *La petite Gironde*, 10-06-1873, p. 3. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/10-juin-1873/241/1215707> [consultado el 01-07-2020].

25. *Idem.*

26. «Nouvelles d'Espagne», *La petite Gironde*, 16-06-1873, p. 3. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/16-juin-1873/241/1221269/1> [consultado el 01-07-2020].

> mundo moderno. ¡Fuera de eso, nada de nada! Lo que pasa en España es la mejor prueba de las esperanzas de esos singulares reformadores que, por lo tanto, se denominan conservadores. Uno se indigna al considerar la actitud de esos bandidos que destrozan todo a su paso. Esa es la estúpida ferocidad de un partido que, incapaz de crear, se empecina en destruir. Son los instintos del bruto los que se revelan. La pasión atrofia en este punto cualquier sentimiento honesto, en ese partido que ha caído tan bajo que una locura monárquica osa llamar a Santa Cruz un gran militar, cuando no es más que el mayor criminal de todos los tiempos [27].

Tal y como se observa en estas líneas la publicación no solo mostraba su rechazo al carlismo y a la monarquía por considerarlos retrógrados y una rémora en el avance de la modernidad, sino que también mostraba cada vez que tenía oportunidad la contradicción de Santa Cruz, el cura guerrillero. Aunque hablen de otros cabecillas religiosos, es Santa Cruz quien mejor representa el oxímoron de esa Iglesia guerrera, de los valores cristianos en connivencia con los bélicos. Ello enlaza con cierto anticlericalismo, ya que, además de poner en solfa tal contradicción, inciden en destacar que desde la Iglesia apoyaran al carlismo y en la impunidad con la que Santa Cruz se paseaba por tierras galas. Véase a modo de ejemplo, el siguiente fragmento de las noticias del 12 de abril de 1873:

> La complicidad del clero es tan evidente que el frecuente pillaje de las iglesias no provoca por su parte ninguna reclamación. Los curas toleran estas travesuras de los soldados de la fe. "¡Pobres críos, se hacen tanto daño por el triunfo de la causa santa! ¡En verdad, uno les puede dejar pasar algunas travesuras!". No sé el número de iglesias de campo voladas por los pretendidos defensores de la religión y tampoco he encontrado por ninguna parte la menor queja de los curas despojados. ¡Así es! ¿En qué manos ha caído por lo tanto la religión católica [28]?

27. «Nouvelles d'Espagne», *La petite Gironde*, 24-06-1873, p. 3. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/24-juin-1873/241/1974027/1> [consultado el 01-07-2020].

28. *La petite Gironde*, 12-04-1873, p. 2. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/12-juillet-1873/241/1969891> [consultado el 01-07-2020].

Como puede colegirse, el sarcasmo era el arma con la que el diario se refería a la coalición de la Iglesia con los que se habían erigido en defensores de esta de un modo inhumanitario y alejado de los preceptos cristianos. Así se observa también en julio del mismo año cuando los carlistas en Vizcaya reclutaban soldados bajo la amenaza de quemar sus casas, realidad a la que el periódico apostillaba: «Los buenos devotos encuentran esto de lo más natural y dicen con un tono dulce que la santidad de su causa excusa algunas violencias[29]». Ya en septiembre recogían de diversas fuentes que los carlistas habían restablecido la Inquisición en los distritos ocupados y volvían a señalar al clero en una nota del corresponsal de San Sebastián:

El clero ha sido el principal iniciador del movimiento y nuestras autoridades constatan todos los días la prueba de sus culpables artimañas. Ayer, sin ir más lejos, dos curas de nuestra ciudad han sido arrestados y conducidos al Castillo. La ceguera de los sacerdotes se ha vuelto tan grande, que abusan de su influencia sobre los niños, cuya educación les ha sido confiada, para enrolarlos en las bandas carlistas[30].

A medida que la contienda carlista seguía ganando fuerza gracias a la colaboración de la Iglesia, a la inoperancia del gobierno y a la «neutralidad» francesa, o a su inactividad, se empiezan a producir emigraciones hacia el país vecino, especialmente a Bayona, a través de San Juan de Luz y del barco que iba desde Santander. A ello se unen tanto la dificultad en las comunicaciones como los atracos de los bandoleros por el Camino del Norte, muchos de ellos carlistas que recaudaban dinero para la causa y que no dudaban en ejercer su conocida brutalidad sobre las víctimas. Asimismo, defienden la libertad de prensa justo cuando el cabecilla Lizarraga prohíbe la libre circulación de los periódicos liberales o extranjeros y vuelve a quejarse de la impunidad del gobierno francés[31].

29. «Nouvelles d'Espagne», *La petite Gironde*, 07-07-1873, p. 2. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/07-juillet-1873/241/1228021/1> [consultado el 01-07-2020].

30. «Nouvelles d'Espagne», *La petite Gironde*, 29-09-1873, p. 2. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/29-septembre-1873/241/1217975> [consultado el 01-07-2020].

31. «Nouvelles d'Espagne», *La petite Gironde*, 30-10-1873, p. 2. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/30-novembre-1873/241/1215723>

Otra prueba de que el periódico actuaba de forma opuesta a su gobierno son las estrategias ofrecidas desde sus páginas para acabar con la guerra. Dada la facilidad con la que los carlistas pasaban a Francia, cuando terminan la fortificación de Peña Clara, el corresponsal indica que las condiciones escarpadas del terreno no eran impedimento, puesto que podían acometerlos por la vertiente norte, más accesible y perteneciente a Francia:

> Para sacar a los insurgentes, las tropas deberían intentar el ataque por el lado sur con su artillería, de manera que los proyectiles irían inevitablemente a caer sobre el territorio francés. Los carlistas se aprovechan, por consiguiente, de una impunidad que les asegura el respeto de la armada española por la frontera francesa [32].

En otra ocasión, traen a colación que por Europa se creía que España era incapaz de reducir el movimiento, mientras que lo único que se necesitaba eran jefes resueltos a combatir el carlismo [33]. La oposición a los carlistas era, por lo tanto, una cuestión de principios, ya que veían en los ideales y máximas del carlismo, así como en el furor de sus soldados contra los liberales, renovarse el terror blanco de la Francia de principios del siglo XIX [34].

Hasta aquí se han plasmado los dos asuntos principales que interesaban a la publicación girondina y, por consiguiente, a sus lectores, sobre lo que ocurría en España. Menor relevancia tienen cuestiones como las relaciones comerciales o las corridas de toros en el sur de Francia en las que participaban ganaderías y toreros españoles.

El futuro vaciado arrojará luz sobre cómo se establecieron las relaciones entre Burdeos y la Rioja con razón de la filoxera, el tratamiento hacia autores relevantes del panorama español, la información sobre

---

[consultado el 01-07-2020].

32. «Nouvelles d'Espagne», *La petite Gironde*, 06-06-1873, p. 3. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/06-juin-1873/241/1216843/1> [consultado el 01-07-2020].

33. «Nouvelles d'Espagne», *La petite Gironde*, 31-08-1873, p. 2. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/31-aout-1873/241/1969851/1> [consultado el 01-07-2020].

34. «Courrier du jour», *La petite Gironde*, 19-08-1873, p. 1. En línea: <https://www.retronews.fr/journal/la-petite-gironde/19-septembre-1873/241/1969847/1> [consultado el 01-07-2020].

la Restauración, la Segunda República, la guerra y los diferentes exilios. La hipótesis de partida es que los resultados del futuro análisis se asemejarán a los de este primer contacto y a lo que nos sigue demostrando nuestra actualidad: el tratamiento de la información y las relaciones internacionales dependerán de los intereses ideológicos de la publicación en cuestión y de sus grupos de poder.

Luis Bello y *El tributo a París*: un mosaico socio-literario por un corresponsal español en Francia

José Miguel González Soriano
Universidad Complutense de Madrid

Dentro de la denominada Edad de Plata de la cultura española, una época realmente dorada para el periodismo en España que vivió, durante aquel primer tercio del siglo XX, un amplio proceso de transformación y desarrollo del que salió consolidado, la figura de Luis Bello (1872-1935)[1] resulta sin duda representativa del patrimonio periodístico transpirenaico como integrante de una vasta serie de grandes cronistas que, en algún momento de sus carreras, rindieron «tributo» vital e intelectual a Francia ejerciendo como corresponsales de prensa en París: Luis Bonafoux, Ciges Aparicio, Julio Camba, Eduardo Marquina, «Corpus Barga», Javier Bueno o Ramón Gómez de la Serna, por citar solo unos cuantos nombres señeros, dieron testimonio en sus crónicas de lo que significó el país vecino en literatura, en arte y en libertades sociales y políticas para los españoles más avanzados; y muy especialmente su capital, la ciudad «ideal», símbolo por antonomasia de la modernidad y el cosmopolitismo.

De este modo, al comienzo de su libro *El tributo a París*, editado en 1907, Bello se confesaba «educado, no ya en el culto, sino en la superstición de París […] como un enfermizo desvarío que hemos heredado de la generación anterior[2]». Desde los tiempos de la emigración de los románticos españoles que, profesando ideas liberales, huyeron de la persecución absolutista de Fernando VII, encontrando refugio en París; y aún antes, con la labor política de los ilustrados y la implantación del neoclasicismo en España en el siglo XVIII, el prestigio cultural de Francia era inmenso y constituía un referente artístico e ideológico de primer orden. A lo largo del convulso periodo decimonónico, y todavía en la Restauración, disminuido ya el alcance de los hechos revolucionarios y sus repercusiones posteriores, quedaba la influencia de la literatura francesa, que en España y en todo el ámbito hispánico era notoria y privilegiada. Junto a la huella de los grandes románticos y la presencia aún vigente de los maestros

1. Sobre Luis Bello, su vida y su obra, véase José Miguel González Soriano, *Luis Bello, cronista de la Edad de Plata (1872-1935*). Salamanca: Diputación, 2017.

2. Luis Bello, *El tributo a París*. Madrid: Pérez Villavicencio, 1907, p. 19.

del realismo y el naturalismo, dos corrientes poéticas de la segunda mitad del XIX marcaban aún las nuevas pautas literarias: el parnasianismo y el simbolismo, con autores de la talla de Banville, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé…

> Nombres franceses han informado toda la cultura española durante muchos años. La generación anterior ha aprendido el positivismo en Comte; ha vulgarizado su romanticismo progresista con Michelet y con Laurent; ha visto en Proudhon las primeras resquebrajaduras de la organización económica; se ha enterado por Renán de que puede haber un escepticismo piadoso y científico y por Guyau, de que puede crearse una religión social. Cuando su francés se lo permitía aprendió a recitar versos de Musset, de Hugo, de Lamartine y de Leconte de Lisle, y más tarde versos de Baudelaire, de Verlaine y de Mallarmé. Adoró a Balzac, leyó lentamente a Flaubert, se dejó seducir por el gran Theo y oyó todos sus secretos a los Goncourt; colocó aparte para la admiración a Mérimée y fue ruidosamente en pos de las aventuras de Alejandro Dumas. Todavía nosotros hemos podido apasionarnos por o contra Zola y entregarnos de corazón a la fantasía de Daudet y descubrir en una hora inolvidable la selva oscura de los cuentos de Maupassant[3].

Luis Bello, que había iniciado su carrera periodística en el emblemático año de 1898 en el *Heraldo de Madrid*, en marzo de 1904 abandonaría Madrid para –según su propia expresión– «rendir tributo» a París, ansiado lugar de destino de escritores, pintores y escultores de todo el mundo; y vivir allí –con algún periodo de paréntesis– durante los dos años siguientes. Se encontraba entonces formando parte de la redacción del recién fundado diario *España*, dirigido por Manuel Troyano y en donde tuvo de compañeros a escritores tan ilustres como Ramiro de Maeztu, «Parmeno» o José Martínez Ruiz, quien fue en este periódico donde asentaría su seudónimo de «Azorín» y que tuvo siempre a Troyano por su mejor maestro literario y periodístico[4]. Un grave suceso internacional sería el detonante de la decisión de su director de desplazar a Bello como

3. Luis Bello, *op. cit.*, pp. 21-22.

4. Véase al respecto su artículo «El maestro», *ABC*, 24-06-1906. En línea: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/> [consultado el 7-7-2020].

redactor corresponsal en la ciudad del Sena: el estallido de la guerra ruso-japonesa, cuya trascendencia afectaría a la prensa española obligándola a atender los asuntos internacionales frente a los problemas interiores y coloniales; una apertura al exterior, tímida aún, que se intensificaría extraordinariamente –no podía ser de otro modo– al comienzo de la Primera Guerra Mundial.

Por aquella época, grandes agencias extranjeras como Havas o Reuters monopolizaban el mercado informativo internacional; concretamente, dentro del reparto de zonas que establecían dichas agencias a través de acuerdos periódicamente renovados, España –junto a los países de Latinoamérica– correspondía a la francesa Havas, con la cual la agencia española más importante, Fabra, estaba vinculada desde 1870, poco después de su fundación. El monopolio informativo de Havas a través de Fabra «conducía a una uniformidad en la información extranjera, que algunos percibían como un empobrecimiento[5]». De Havas se nutriría *España*, en un principio, para cubrir el transcurso del conflicto ruso-japonés; pero la gravedad cada vez mayor de los acontecimientos determinaría la decisión del periódico de mandar a Luis Bello –uno de sus mejores redactores– como corresponsal a París y poder así recibir, de primera mano, una mayor y mejor información internacional en una época, además, en la que empezaban a generalizarse instrumentos de comunicación tan eficaces como el telégrafo y el teléfono, por lo que la corresponsalía en la capital francesa –especie de central de noticias de toda Europa– adquiría creciente importancia, y todos los grandes diarios españoles cuidarían mucho desde entonces su representación en aquel lugar.

Rubén Darío, en una breve autobiografía redactada pocos años antes de morir, confesaba: «Yo soñaba con París desde niño, a punto de que cuando hacía mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. […] Y cuando en la estación de Saint Lazare, pisé tierra parisiense, creí hallar suelo sagrado[6]». Luis Bello, «por necesidad acaso más que por gusto», según apuntaba un escritor

5. María Dolores Saiz y María Cruz Seoane, *Historia del periodismo en España. 3. El siglo XX: 1898-1936*. Madrid: Alianza, 1998, pp. 42-43.

6. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Barcelona: Ediciones GP, 1959, pp. 67-68.

español con quien coincidiría en París, Eduardo Zamacois[7], emigraba a la *cité lumière* ya en una edad madura, pasados los treinta años, en una primavera –la de 1904– que, según Luis Bonafoux, uno de los más afamados corresponsales de nuestro país en la capital francesa:

> ha empezado a dar señales de vida con una invasión de periodistas españoles […] Los hay que han venido en busca de campo "para escribir con libertad". Los hay también que han venido con la esperanza de mejorar de pan. Y todos vienen contando, para empezar, con Garnier, el cual hace tiempo que acabó.

Del mismo modo, Bonafoux anotaba la presencia, entre los nuevos «fugitivos» españoles en París, de un buen número de corresponsales de prensa…

> Algunos vienen, o creen que vienen, de corresponsales, más o menos fantásticos.
>
> —Soy corresponsal de (aquí el nombre del periódico), con 100 pesetas de sueldo. Además, me han dado cinco duros para telegrafiar lo que ocurra en el mes.
>
> —¿Y la familia?
>
> —Allá está. Se las arreglará como pueda. Lo malo es que mi mujer está de ocho meses. En fin, corro a ver a *Monsieur* Garnier.
>
> —¡Pero si Garnier no es comadrón!
>
> —Ya lo sé. Lo digo por si tiene algún librejo para traducir.
>
> Para traducirlo sin escrúpulos, como uno que traduje yo, recién llegado a París[8].

7. Eduardo Zamacois, «La farándula pasa… Recuerdos pintorescos», *Ahora*, 13-11-1935.

8. «París al día. Periodistas fugitivos», *Heraldo de Madrid*, 16-04-1904; incluido en Luis Bonafoux, *Los españoles en París*. [Pról.] Alfredo Valenzuela. Sevilla: Renacimiento, 2015, pp. 157-158. Una vez instalados en la capital francesa, muchos españoles vivían como traductores para alguna editorial o como colaboradores en algún diccionario de español, editados con vistas a los mercados transoceánicos. Destacaba especialmente en este campo la casa Garnier, cuyo *Diccionario Enciclopédico*, dirigido por Elías Zerolo, llegó a contar para su elaboración con un extenso elenco de escritores españoles: desde Alejandro Sawa, el gran bohemio, a Ricardo Fuente, Eduardo Zamacois o los hermanos Machado, entre otros.

Lo cierto es que, a comienzos del siglo XX, el cosmopolitismo, la necesidad de evasión y de oportunidades, el afán de renombre, seguían atrayendo hasta París a muchos españoles movidos por una inquietud intelectual no satisfecha; y, en el caso de los periodistas y literatos, con la esperanza de encontrar un trabajo estable para vivir. No siempre resultaba sencillo, sin embargo, para un emigrado establecerse allí; aun en tiempos de la *belle époque* parisién, con sus cafés, sus salones elegantes, sus dandis y sus *cocottes*, la bohemia y la miseria estaban presentes, y en grandes proporciones, tanto en la capital francesa como en el resto de las principales ciudades de la Europa industrializada. El mencionado Bonafoux señalaba entre admirado y asustado cómo la antigua Lutecia se iba convirtiendo en «una especie de sucursal de la Puerta del Sol», pues

> lo que no tiene explicación es el nublado de emigrantes que, a modo de langostas, viene cayendo sobre París, como si París, en donde escasea el trabajo y se da de mala gana al extranjero en esta aguda crisis de "Francia para los franceses", fuese una nueva tierra de promisión […] No sé si es cierto que hay 35.000 españoles en París. Sí sé que hay muchos; quizá demasiados… Sean tantos o cuantos, ¿de qué viven[9]?

Todo un nutrido y variopinto elenco, por tanto, que igualmente integraba la intensa actividad artística, cultural y social que en la ciudad del Sena tenía lugar y de la que Luis Bello habría de dar noticia como corresponsal a los lectores de *España.* Así, nada más llegar a París informaba del fallecimiento de uno de los españoles emigrados más ilustres, la exsoberana Isabel II, ocurrido el 9 de abril de 1904 en su morada del palacio de Castilla. Ya a mediados de mes, asistiría al famoso *Vernissage* o Salón de Bellas Artes que cada año se convocaba en la capital de Francia; y que en aquella ocasión tuvo como estrella a Rodin y su pieza escultórica *Le Penseur*, «obra de un genio que basta para calificar y honrar a toda una época», según Bello[10], quien

9. Luis Bonafoux, *op. cit.*, pp. 138-142.

10. Luis Bello, «Desde París. El primer *Vernissage*», España, 20-04-1904. Bonafoux, en cambio, puntualizaba en su crónica que «no es obra aclamada unánimemente, sino, bien al contrario, muy discutida por los críticos. Hay quien ve algo superhumano en ese pensador; hay quien no ve más que un hombre cualquiera, que no se sabe si expresa la cavilación o un dolor de tripas». En «París al día. Del eterno Salón», *Heraldo de Madrid*, 26-04-1904.

destacará asimismo, en una de sus crónicas, el buen papel desempeñado en la exposición por los artistas españoles: Anglada-Camarasa y –sobre todo– Santiago Rusiñol, con sus paisajes mallorquines de gusto decorativo, semejantes a los de su compañero Joaquim Mir y tan familiares para Luis Bello, pues parte de su familia era mallorquina. Maestro de reconocido prestigio en Francia era también el dibujante madrileño Urrabieta Vierge, quien fallecería el 12 de mayo de aquella primavera en los alrededores de París, visitando Bello tres o cuatro días después la finca y el estudio donde trabajaba para hacer un reportaje[11].

Estando en París como corresponsal del diario *España*, Bello se encaminará, en mayo de 1904, a la Universidad de la Sorbona para presenciar una conferencia sobre *Don Quijote*, lo que le permitirá conocer por dentro aquella famosa institución académica y establecer algún paralelismo revelador. Bello señala cómo las aulas de la Sorbona eran alegres y espaciosas, con asientos cómodos y grandes ventanales; y que en su interior, además de las estudiantes femeninas –ninguna había por entonces en las universidades españolas– destacaba la presencia de un número considerable de alumnos mayores de edad: «Más que el público femenino me sorprende esta concurrencia de estudiantes de por vida que no cierran, al adquirir su título, el círculo de ideas y nociones, sino que buscan siempre horizontes nuevos, aunque no tengan fuerzas para conquistarlos[12]».

Por supuesto, a lo largo de su estancia parisina, nuestro autor acudirá también con frecuencia a los estrenos teatrales, como elemento primordial que constituían de la programación literaria y de ocio en París. Su primera obra presenciada allí, de la que enviaría crónica para *España*, será –curiosamente, otra vez presente el personaje cervantino– *Don Quichotte*, de Jacques Le Lorrain, representada en el pequeño teatro de Víctor Hugo, cuyo autor hizo en su montaje una versión libre y politizada del héroe cervantino, lo que provocaría comentarios irónicos en Bello, aunque dentro de un tono general de condescendencia hacia el autor, el cual fallecería apenas un mes después:

11. Luis Bello, «Desde París. El estudio de Urrabieta Vierge», *España,* 18-05-1904.
12. Luis Bello, «Desde París. Una conferencia en la Sorbona», *España,* 14-05-1904.

> Figuraos, lectores españoles, a Don Quijote predicando, con palabra romántica y suspiros en la voz, la igualdad de clases y la próxima aparición de una humanidad nueva. El caballero del ideal recorre el mundo sobre Rocinante para propagar el anarquismo colectivista con todo el fervor lírico que ha sabido dar a sus versos un poeta joven, enamorado, sin duda, de la gloria de Rostand […] Pero, ¿qué importa? Un concepto del arte más amplio y más generoso debe mirar con simpatía aun estos tributos de la irreflexión y de la audacia[13].

Al poco tiempo tendría lugar el estreno, en el teatro de la Porte Saint-Martin, nada menos que de *Electra*, el emblemático drama de Pérez Galdós, cuya representación en Francia tampoco quedaría exenta de polémica y controversia. Bello lamentaría el pésimo trabajo que, según él, había realizado el traductor de la obra, desvirtuándola; si bien no es menos cierto que, teatralmente, no es la mejor obra de Galdós:

> Yo he visto el estreno de *Electra* en la Porte Saint-Martin, y aparte de la incomprensión del traductor, pude apreciar la incomprensión absoluta de la crítica y del público. –Galdós debió venir a París con *Realidad* o con *El abuelo* –decía a mi lado un buen español. Pero yo me alegraba de que la víctima fuese *Electra.* Con *Realidad* o con *El abuelo* el sacrificio me hubiera causado más dolor[14].

Ya en el otoño volverá a asistir a los estrenos teatrales parisinos, algunos de dudosa calidad como *La desertora*, de Brieux y Jean Sigaux («El resorte del sentimentalismo no abre las puertas de la gloria, pero sí las de la contaduría […] Yo he sospechado siempre del dramaturgo sociológico. Y si además es médico-social, ya no sospecho: ya le creo capaz de todo[15]») o, también, a la representación en el Teatro Antoine de *El rey Lear*, de William Shakespeare, de quien afirmaba seguir «siendo un extranjero» en París dada la dificultad de los actores locales para encontrar el tono adecuado a las pasiones de sus personajes,

13. Luis Bello, «Desde París. Don Quijote en Trianon», *España*, 8-04-1904.
14. Luis Bello, «Crónica del teatro. Donnay en el Español», *Faro*, 12-04-1908.
15. Luis Bello, «Desde París. Los rusos ante la guerra.– *La desertora*, de Brieux», *España*, 19-10-1904.

debido probablemente a que, a su juicio, el genio de Shakespeare no encaja bien con el espíritu francés[16].

Pero dentro del amplio mosaico socio-literario servido por Luis Bello a los lectores de *España*, no podían faltar asimismo referencias a la actualidad política francesa, tanto interior como exterior, así como de la crónica de sociedad y de sucesos, siendo el asunto que acapararía mayor atención entre la opinión pública francesa, en los meses finales de 1904, el protagonizado por el diputado nacionalista Gabriel Syveton, quien primeramente sería noticia por abofetear, en plena sesión parlamentaria, al ministro de la Guerra, el general André, acusado de establecer un servicio secreto de espionaje en el Ejército; y un mes después, el 8 de diciembre, saltaba a la luz su trágica e inesperada muerte por inhalación de gas. Sus correligionarios nacionalistas hicieron circular la especie de que su muerte no había sido accidental, pero las investigaciones llevadas al efecto apuntarían a un suicidio pasional, atormentado Syveton por la exaltación amorosa que sentía por su hijastra. El suceso trágico, y su utilización política, llevarían a Bello a asegurar: «No me engañarán ya más los prejuicios geográficos […] El hombre es igual a sí mismo. Y si este apotegma parece pedantesco y audaz, rebájesele el tono y dígase: el político es igual al político[17]». También en el diario *España*, Ramiro de Maeztu censuraría, con su habitual tono cáustico a la hora de escribir, el exceso de atención que a tal *affaire* dedicaba la prensa francesa y, a su rebufo, la española:

> ¿Cómo murió Syveton? ¿Por suicidio, por accidente, por asesinato? Hace quince días que nuestros cándidos periódicos consagran una columna cotidiana a dilucidar tan espinoso asunto. Y no es lo peor el espacio que se pierde para otros temas que de verdad nos interesan. Lo malo es que el *affaire* Syveton lo pagamos en telegramas de París a 10 céntimos de

16. «La resistencia al genio de Shakespeare es ya una tradición […] Estos actores, maestros del matiz, de la expresión delicada, de los silencios, no saben sollozar ni delirar con el rey Lear. Y como ellos no saben, el público no ve más que el esplendor y la belleza de las decoraciones, y un nombre glorioso, el de Shakespeare, tan lejano de su corazón como Eurípides y como Esquilo». Luis Bello, «Desde París. William Shakespeare», *España*, 10-12-1904; incluido en *El tributo a París*, *op. cit.,* pp. 188-192.

17. Luis Bello, «Desde París. Sesiones paralelas. – *M*. Syveton, el abofeteador.– El fondo del debate», *España*, 8-11-1904.

> franco la palabra […] ¿Acabaremos algún día? No; no acabaremos nunca. Mientras haya corresponsales que telegrafíen semejantes historias, no acabaremos nunca. El verdadero móvil de los *affaires* es hacer el anuncio de París, y mientras los extranjeros caigamos en el anzuelo como incautos, los periódicos parisienses nos seguirán tomando el pelo[18].

Pero lo que más ocuparía, sin duda, la atención de Luis Bello durante su primer año de estancia en París, su actividad principal como redactor, sería la de informar puntualmente del desarrollo de la guerra entre Rusia y Japón: prácticamente todos los días, desde su llegada a la ciudad del Sena, Bello haría uso del *petit bleu*, del papel azul del telegrama, para enviar a la redacción del periódico las sucesivas noticias que, sobre el conflicto en Port-Arthur y en la Manchuria, publicaban las cabeceras francesas y las que transmitían Havas y la agencia rusa de San Petersburgo. Dentro de una de sus crónicas, Luis Bello se sinceraba respecto a sus propias preferencias hacia los rusos, por debilidad «hacia el alma rusa, flotante, vaga e indecisa; heroica en el viejo Tarass Boulba; contradictoria y descarriada en los hijos de Tolstoi, Dostoievski y Turgueneff[19]». La victoria definitiva de Japón se verificaría tras el Tratado de Portsmouth, que ponía fin a la contienda en enero de 1905, creando entre la población rusa nuevos descontentos que conllevarían una oleada de huelgas y manifestaciones en lo que se denominará el «primer ensayo» revolucionario.

Aún le quedaría tiempo a Luis Bello durante su etapa parisina a comenzar la publicación –inacabada– de un folletín titulado *Farandul en París. Sus aventuras y sus errores*, «páginas autobiográficas escritas por el propio Farandul; corregidas y publicadas por Luis Bello», quien tomaba el nombre de su *alter ego* de la obra del francés Albert Robida (1848-1926), un artista plástico y novelista de aventuras precursor de Julio Verne como creador de narrativa de ciencia ficción, cuya obra traducida tuvo un gran éxito en nuestro país y hoy en cambio es un autor absolutamente olvidado[20]. La obra daba comienzo con

18. Ramiro de Maeztu, «El peligro parisiense», *España*, 29-12-1904.
19. Luis Bello, «Desde París. Una conferencia en la Sorbona», *art. cit.*
20. Sus *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul* habían sido publicados en España, traducidos al castellano por A. Castiñeira, en 1884 en la editorial de Ricardo Fe; también aparecieron como folletín, desde el 16 de abril de 1911, en el diario *España Nueva*, con prólogo a cargo de Rodrigo Soriano.

una carta-prólogo dirigida al director del diario, Manuel Troyano, llena de referencias auténticas sobre la vida de Bello, atribuidas a este castizo aventurero, especie de antihéroe contemporáneo que

> fue un español que vivió en interinidad: le hicieron abogado, como a todos los españoles; vivió en el aire, como todos los españoles; forjó grandes proyectos, como todos los españoles; no realizó ninguno, como todos los españoles. De él puede decirse "malogrado Farandul", como de todos los españoles. Salió desencantado de su patria, desconfió de sí mismo, fundó un sistema filosófico para él solo [21]....

El estilo sobrio, flexible y zumbón que animaba el relato seduciría a Eduardo Zamacois, a quien Bello leyó una tarde el primer capítulo de su novela. «Al igual que el protagonista de su obra, Luis Bello era, indistintamente, crédulo y escéptico, acogedor y mordaz. Nosotros, los que creíamos conocerle y sabíamos de la novela que estaba escribiendo, le llamábamos "Farandul" [22]».

Pero Bello era corresponsal en Francia, no únicamente de París; y así, de hecho, llevará a cabo a finales del verano un viaje de norte a sur por Francia siguiendo la ruta París-Burdeos-Biarritz, que pormenorizará en una serie de crónicas para el diario incluidas después en su libro *El tributo a París*, con una dedicatoria «a D. Manuel Troyano y a la buena memoria de *España*». Dicho desplazamiento lo llevará a cabo, en sucesivas jornadas, a través de un automóvil conducido por William Turner Dannat (1853-1929), un pintor norteamericano de prestigio quien, sin embargo, había prácticamente abandonado la pintura, volcado en su pasión por los coches y por las entonces incipientes competiciones de carreras: «Ya nadie mira los cuadros de nadie, y, comprendiendo la razón, cuando quiero exhibir algo,

Recientemente, algunas editoriales han tomado la iniciativa de rescatar algunos de los relatos de Robida: *La guerra del siglo XX* (*La guerre au vingtième siècle*). [Trad.] El Nictálope. Colmenar Viejo, Madrid: La Biblioteca del Laberinto, 2009; *En lo alto de la torre* (*En haut du beffroi*). [Trad.] Julián Gea. Madrid: Ardicia, 2015.

21. Luis Bello, «Farandul en París. Sus aventuras y sus errores (1)», *España*, 13-08-1904.

22. Eduardo Zamacois, «La farándula pasa… Recuerdos pintorescos», *art. cit.*

exhibo mi automóvil[23]», aseguraba con fino humor. Si bien, antes de comenzar el viaje, Bello se mostraba algo temeroso ante la posibilidad de sufrir un accidente, después confesará que el único incidente ocurrido a lo largo del mismo fue cruzarse una vez con una parada de gansos; y a diferencia de algunos intelectuales que, según él, denigraban el auto por parecerles inconveniente forzar velocidades y desplazarse tan rápidamente por paisajes y lugares, respaldará este tipo de locomoción porque, a su juicio, su velocidad permitía al hombre una inmediata aproximación a distintos espacios y realidades poniéndolas a su alcance, lo que sin duda constituía un progreso. Se trataba de un debate candente dentro de la sociedad española y, por ejemplo, dos años después que Bello, dos periodistas españoles, Javier Bueno y Carlos Crouselles, llevarían a cabo una ruta muy similar partiendo desde Madrid a París pero viajando montados en burro, como signo de protesta frente a la modernidad –o al menos ese era el pretexto– de una fiebre automovilística que comenzaba ya a ocasionar graves inconvenientes en forma de numerosos accidentes y de contaminación ambiental. El dietario de tan pintoresco viaje se publicaría por entregas dentro del diario *España Nueva* alcanzando uno de los mayores éxitos del periodismo español[24].

Bello y Dannat, desde París, pasaron en primer lugar por Chartres, atravesando seguidamente el «jardín de Francia», la Turena –Cloyes, Tours– hasta que, una vez pasado Poitiers, el auto de *Mr*. Dannat se detiene cerca del pueblo de Contré-Berac para contemplar, a la derecha de la carretera, un obelisco de piedra blanca «a la memoria de Marcel Renault, muerto accidentalmente el 26 de marzo de 1903, en la carrera París-Madrid», la denominada «carrera de la muerte», en la que, además del célebre constructor francés, fallecieron otros dos pilotos y varios espectadores. La ruta continuaría por diferentes pueblos –Chaunay, Ruffec, Angulema– hasta llegar a Burdeos; y desde allí, tras dejar atrás «la inmensa vega del Garona», cuya anchura y fertilidad denotaba la prosperidad de Francia con respecto a España,

23. Luis Bello, «París-Burdeos-Biarritz. *Míster* Dannat», *España*, 3-09-1904; incluido en *El tributo a París*, *op cit.*, pp. 37-38.

24. Recientemente ha sido publicado en libro, por primera vez, en la editorial Renacimiento: Javier Bueno y Carlos Crouselles, *A París en burro (el récord del mundo)*. [Ed.] José Miguel González Soriano, Sevilla: Renacimiento, 2019.

recorrer las Landas para llegar a Mont-de-Marsan, población del sur de carácter más español que francés:

> Hay en Mont-de-Marsan, a orillas del Midouze, una presa molinera, unas casas altas, estrechas, de muros fuertes y de ventanas chicas. […] el río, las casas, los molinos, el sol que se desploma desde el cielo de añil, dan idea de que estamos, no en una villa francesa, sino en una clásica ciudad española. Hay también una fonda en Mont-de-Marsan con las maderas entornadas, los espejos cubiertos de gasas, las arañas guardadas bajo mosquiteros de color de rosa; una fuente en medio de un patio embaldosado de ladrillos rojos; unas muchachas planchando montones de manteles y servilletas blancas, y cantando, al mismo tiempo, no sé qué alegre canción, cuya letra se escapa a mis oídos… ¿En qué fonda levantina o andaluza hemos visto ese patio y esa fuente, y hemos escuchado esa voz cantando esa canción? […]
>
> Hay, por último, en Mont-de-Marsan una Plaza de Toros. Es pequeña, coquetona. […] Aun suponiendo que no tuviéramos la menor noticia de ella, al encontrarla aquí, bajo este sol y este cielo, en esta ciudad dormida, transitada por carreteras que chirrían y por militares que van al café, no experimentaríamos la menor sorpresa. Las contribuciones las cobra el Estado francés; pero como los vecinos de Mont-de-Marsan tienen que demostrar de algún modo su afinidad con el Mediodía a través de la frontera, pagan este tributo internacional al *Bombita* y al *Machaquito*[25].

El recorrido finalizará en Biarritz, ya en la frontera con el País Vasco, donde Bello hallará la presencia del pintor español Ignacio Zuloaga, «recio de hombros, sólido, bien plantado sobre sus pies […] los ojos escrutadores, la nariz audaz», amigo y compañero de Dannat:

> –¿Viene usted de París en automóvil? ¿Y no los han apedreado en el camino? ¿No han sacado para ustedes ni un mal cuchillo de dos palmos? ¡El pueblo francés está degenerado! Dígale a *mister* Dannat, a mi primer protector en París, que si quiere

25. Luis Bello, «París-Burdeos-Biarritz. Por las Landas.- Mont de Marsan.- En Biarritz», *España*, 10-9-1904; incluido en *El tributo a París*, *op. cit.*, pp. 53-54.

> ver caracteres enteros y quiere conocer un país donde el arte está vivo todavía, que vaya en automóvil a La Rioja[26].

Muy vinculado también con esta zona del sur de Francia y relacionado con los viajes y la mejora de las comunicaciones, era el asunto de la construcción del ferrocarril transpirenaico y de la línea –postergada– de Canfranc, sobre el cual Bello tendría la fortuna de dar la primicia para *España* al telegrafiar el 25 de julio, desde París, cómo «la Comisión franco-española, que estudia la cuestión de los ferrocarriles entre ambas naciones, ha acordado proponer desde luego la construcción del ferrocarril Toulouse-Aix-Ripoll-Puigcerdá. Este proyecto, estudiado por los ingenieros franceses, será el primero; después irá el de Canfranc. Las negociaciones terminarán dentro de ocho días». Dicho telegrama fue publicado el día 26; y gracias a esta noticia, la comisión gestora del ferrocarril de Canfranc «tomó sus medidas para evitar una sorpresa», como explicaba el propio diario, a la vez que revelaba algunos de los entresijos del periodismo:

> Poco después, el 31 de julio, del mismo redactor nuestro, D. Luis Bello, publicábamos una carta, mediante la cual se descorría el velo, que envolvía el asunto, y se denunciaba el interés grandísimo, que el ministro de Estado francés [Delcassé] tiene en que el ferrocarril transpirenaico pase por el distrito, que le elige diputado y que hasta ahora, en esto de las obras públicas, ha sido poco atendido. […] *Le Temps* ha tenido la ocurrencia, afortunada para España, de celebrar una interviú con el presidente de la Comisión […] Y la llamamos "afortunada ocurrencia", porque ha servido a algunos periódicos para darse por enterados y entrar en línea en defensa del Canfranc, cual si nadie se hubiera ocupado hasta ahora en ello[27].

26. *Ibid.*, p. 55.

27. «Para hacer más», *España*, 7-08-1904. El escrito de Luis Bello al que hace referencia el editorial decía textualmente que «*M.* Delcassé, además de ser ministro, es diputado por el Ariege. Precisamente por ese distrito pasa la línea del proyecto aprobado por la Comisión franco-española […] *M.* Delcassé no ha de ver con disgusto la prosperidad de su distrito, y sin animosidad alguna contra el proyecto del Canfranc o del Noguera-Pallarés, es natural que atienda con simpatía las pretensiones del Ariege». En «Desde París. Los ferrocarriles transpirenaicos. Lo que se sabe y lo que no se sabe. – El tratado franco-español.– *M.* Delcassé y Rodríguez San Pedro», *España*, 31-07-1904.

Aunque, en ese momento, un convenio internacional firmado el 18 de agosto declaraba de igual importancia las tres líneas transpirenaicas –la de Canfranc, la del Noguera-Pallaresa y la de Toulouse-Ripoll-Puigcerdá–, correspondiendo a los respectivos gobiernos fijar la prelación, la primera de ellas no se inauguraría hasta mucho tiempo después, exactamente el 18 de julio de 1928.

Relevado Manuel Troyano de la dirección de *España* a comienzos de 1905 por el maurista Salvador Canals, comenzaría a producirse la dimisión en cadena de sus miembros principales, renunciando Luis Bello por carta a su puesto como corresponsal. Desaparecido al poco este periódico, nuestro autor emprendería el regreso a Madrid para poder encontrar una nueva cabecera donde proseguir su carrera, ingresando en *El Imparcial* donde ya había permanecido en una etapa anterior. Allí publicaría algunos artículos más de asunto francés y que, junto a los anteriores, incluiría en una selección dentro de su libro *El tributo a París* con la dedicatoria «a D. José Ortega Munilla, sin cuya protección cordial estas páginas no hubieran sido escritas[28]». A comienzos del mes de julio regresaba de nuevo a la ciudad del Sena para ejercer como redactor del periódico durante el verano y colaborar con unas «Notas de París» para la revista *Nuevo Mundo.* Avanzado agosto se iba a dedicar de nuevo, como el año anterior, a viajar, en esta ocasión por Bélgica, encargado por *El Imparcial* de efectuar una serie de crónicas sobre un país al que la Exposición Universal, inaugurada en Lieja en el mes de mayo, había puesto de actualidad al conmemorarse además, aquel año de 1905, el 75 aniversario de su independencia de Francia. Será la suya una serie de 6 artículos incluidos asimismo con posterioridad, junto a otros dos que se quedaron inéditos entonces, dentro de *El tributo a París*. En su relato sobre tierras belgas, Bello pudo constatar cómo la «leyenda negra», sanguinaria e intransigente, del antiguo Imperio español pervivía aún en Flandes, donde los niños «miran con recelo al extranjero si le oyen decir: –Soy español», y las madres «no hablan del coco a los niños malos, sino que les dicen: "¡Que viene el duque de Alba!"[29]».

Ya en el otoño, en «Los hispanistas franceses. Una visita a *M*. Morel-Fatio», Luis Bello describirá el encuentro que tuvo con el

28. Luis Bello, *op. cit.*, p.159.

29. *Ibid.*, p.139.

prestigioso erudito, en su casa de París, antes de regresar a España («Una carta de Galdós me valió la más cortés y cariñosa acogida por parte de *M*. Morel-Fatio»). En realidad, el artículo es un homenaje al hispanismo francés en su conjunto, en especial a los impulsores del famoso *Bulletin Hispanique*. Sobre Morel-Fatio, Bello enumera sus estudios más relevantes, en los cuales «la investigación literaria es más bien restauración histórica», y alaba su método de trabajo:

> Es minucioso, desconfiado, enemigo de dejarse convencer por una referencia […] En esa falta de credulidad se funda su sistema de juzgar las cosas grandes por los detalles chicos y de ver en la literatura la vida de una época, considerando cada obra como un documento […]
>
> Para Morel-Fatio lo interesante es representar exactamente la antigua sociedad española, penetrar en su vida cotidiana y apreciar los móviles que hacían obrar a aquellos hombres, de los cuales casi siempre nos separa un abismo. Para ello estudia, por ejemplo, las *Memorias* de tres soldados del siglo XVII […] El capitán Alonso de Contreras, el soldado Miguel de Castro, y el famoso D. Félix Nieto de Silva, marqués de Tenebrón, en sus respectivas memorias, interesan profundamente al hispanista francés. Son tipos de una energía tan ingenua para obrar como para escribir, que lo mismo refieren una devoción que un crimen. Son resueltos, crueles y católicos[30].

Y representativos del principio de la decadencia española, añade Bello. Con todo este mosaico socio-literario, representativo de la época y el ambiente vividos, a comienzos del siglo XX, por un corresponsal español en Francia, compondría Luis Bello su primer libro, *El tributo a París*, en 1907, recopilando una amplia selección de todos estos artículos suyos de tema francés, previamente publicados en prensa. Editado en tamaño de octava de forma pulcra y elegante, «donde todo, desde el tono ahuesado de la cubierta hasta la latina rectitud de las letras, dice belleza y esteticismo», en palabras de José Francés[31], el libro inauguraba la colección Biblioteca Nueva de Escritores Españoles de una editorial recién establecida y que había sido fundada por el cada vez más conocido articulista y entonces

30. Luis Bello, «Los hispanistas franceses. Una visita a *M*. Morel-Fatio», *El Imparcial*, 25-10-1905, suplemento al número 13.859.

31. José Francés, «*El tributo a París*, por Luis Bello», *La Lectura*, julio 1907.

–todavía– novelista en ciernes Alberto Insúa. Fue su suegro, Manuel Pérez Villavicencio –a cuyo nombre se constituiría la editorial–, un «indiano» de considerable fortuna aunque sin demasiados conocimientos literarios quien, fiado de su nuevo yerno, le proporcionaría –sin duda para asegurar su situación y la de su hija– el dinero necesario con el que establecer aquel «árbol de hojas de papel» del cual brotarían, entre otros títulos destacados, *El canto errante*, de Rubén Darío; *La sirena negra*, de Emilia Pardo Bazán; *Aromas de leyenda*, de Valle-Inclán; *La sangre de Cristo*, de José López Pinillos; *Los vencedores*, de Ciges Aparicio o la propia obra de debut de Insúa, *Don Quijote en los Alpes.* A la hora de agrupar los textos, con el objeto de conseguir una mayor unidad temática –atemporal– entre los mismos, Bello suprimiría todas aquellas referencias personales, informativas, que sobre la actualidad inmediata originariamente contenían y que evidenciaban su condición inicial de crónicas o impresiones escritas para la hoja diaria, logrando así sobrevivir, mediante las consideraciones de carácter general contenidas, a las circunstancias puntuales que motivaron aquellas páginas. En algunos casos, las modificaciones se deberán a correcciones meramente estilísticas, que surgen como resultado lógico de la revisión de un texto que se escribió tiempo atrás, pero sin afectar al sentido global del mismo. Otras veces, la alteración es mucho más profunda, como cuando Bello refunde dos o más artículos publicados en prensa extrayendo una parte de los mismos, y convirtiéndolos en un único texto para el libro [32].

El tributo a París tuvo en general una favorable acogida por parte de crítica y público lector, y fueron varias las reseñas que aparecieron en aquellos meses ocupándose del libro, todas halagüeñas en mayor o menor grado. En *El Imparcial*, Eduardo Gómez de Baquero distinguía primeramente, entre sus contenidos generales, la presencia de una parte descriptiva y colorista, por la que desfilan los paisajes urbanos de París, la Cámara francesa, las fiestas populares, el Bulevar, Montmartre –su ocaso– y el Barrio Latino, los estudiantes, artistas diversos y –cómo no– las parisinas; pero además, en esta obra hay «cuadros que no hablan solo al sentido estético; que nos traen el eco de los problemas sociales que agitan y turban a las sociedades

32. Véase al respecto: José Miguel González Soriano, *Luis Bello: vida y época. Su producción periodística y literaria* [Tesis], tomo I, pp. 319-321. En línea: <https://eprints.ucm.es/39810/>

modernas, ricas, sabias, hedonistas, pero no felices». «Del invierno parisién» se titula la serie de cuadros trágicos incluidos en el libro, como el que describe la estampa de los pobres refugiados en el museo Louvre («Los huéspedes del Louvre») no por amor al arte, sino como protección del frío exterior; o el capítulo dialogado, escrito con ácida ironía, «El inquilino y el portero», en el cual el primero de ellos se arroja por el balcón al llegar el implacable *terme*. Señala, en fin, Gómez de Baquero que su *tributo a París* no es la misma contribución adulatoria que han dado la mayor parte de los escritores a la gran ciudad superficial y encantadora: lo pintoresco resulta eclipsado por las voces de dolor y de pelea que de esas pinturas sociales se desprenden[33]. Son tragedias, según palabras de Bernardo G. de Candamo en *España Nueva*, «de una placidez poética, de una resignada y estoica placidez. Allí se advierte que el autor es espectador y actor de los sufrimientos descritos. No los mira con esa indiferencia del hombre satisfecho […]. Luis Bello vio y padeció las vulgares desdichas que describe…, o las supo compartir con piedad franciscana[34]».

Igualmente unos años después, dentro de la semblanza sobre Bello inserta en su obra *La sagrada cripta de Pombo* (1924), Ramón Gómez de la Serna sentenciaba que, para él, *El tributo a París*

> define ese París que tantos han glosado. Es el "París" que ve el verdadero y humano pasajero, no el cronista fácil y deleznable. Ese París que a todos se les complica o se les escapa, ese París que contagia con disimulados tópicos, es en Bello la visión sobria del verdadero París, el que se ve el día más clarividente y menos pensado al asomarnos a la ventana del hotel en la calle silenciosa en la que todo se resume, si se ha visto bien todo el resto de la ciudad[35].

Pero finalicemos recogiendo las palabras del propio Luis Bello incluidas en el prólogo donde confesaría la evolución que había experimentado, tanto a nivel personal como de escritor, a raíz de su

33. E. Gómez de Baquero («Andrenio»), «Revista literaria. Viajeros de antaño y de hogaño. La antigua literatura de viajes. – Cómo ha nacido un género nuevo. – *El tributo a París*, de Luis Bello», *El Imparcial*, 12-08-1907.

34. Bernardo G. de Candamo, «*El tributo a París*», *España Nueva*, 12-06-1907.

35. Ramón Gómez de la Serna, *La sagrada cripta de Pombo*. Madrid: Visor, 1999, pp. 396-397.

estancia en la ciudad del Sena y que daba pleno sentido al tributo, su «tributo» particular rendido como español residente en Francia:

> Hay un momento en la vida en que se define para siempre el carácter y salen a flote nuestros más íntimos sentimientos, los que han de dar determinado color a nuestro destino. A veces no hace falta ningún suceso, próspero ni adverso, que provoque esa explosión de la personalidad. Otras veces el hombre nace de un hondo dolor, de una tragedia íntima que obra la virtud de las trompetas de Jericó y suscita el desplome de todos los artificios. Perdóneseme si demuestro hacia mis impresiones de fuera de España un cariño injustificado y si me atrevo a creer que hay una diferencia estimable y capital entre las primeras, escritas por el solo entusiasmo de lo pintoresco, y las últimas páginas, inspiradas en algo más humano: en una recta y ardorosa intención de amplia moralidad. Ese cambio que me complazco en guardar como una conquista no se lo debo solo a la experiencia de unos cuantos años. Se lo debo también a París[36].

36. Luis Bello, *op. cit.*, pp. 11-12.

La proyección de Francia en el imaginario del exilio republicano

Nuria de Orduña Fernández
Universidad Alfonso X El Sabio

Este trabajo aborda la visión que proyectó Francia y su literatura sobre los escritores del exilio republicano desde su llegada masiva en 1939 hasta 1975. Un imaginario plural y proteico debido a las distintas culturas del exilio que arraigaron en Francia y a la enorme extensión de tiempo que duró este exilio. Esta visión fue especialmente conflictiva y cambiante y conviene distinguir, por una parte, entre la acción política propiamente dicha y, por otra, la actuación de los intelectuales, aunque en muchas ocasiones estas confluyeran. Un amplio contexto que arranca desde la producción de testimonios, crónicas periodísticas, novelas autobiográficas, testimoniales y la novela concentracionaria, que surgieron a partir de los años cuarenta, fruto de la experiencia en los campos de concentración para refugiados y de la experiencia en los campos nazis, y que continuará con numerosas publicaciones periódicas y culturales que los exiliados crearon en suelo francés, al convertirse Francia en un espacio de lucha y de resistencia antifranquista primero para el exilio y más adelante para la resistencia del interior.

No obstante, no es mi objetivo describir la labor de todas estas publicaciones, sino detenerme con especial atención en la revista de *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, un hito cultural, en palabras de Manuel Aznar Soler[1], del exilio en Francia, para señalar cuál fue su relación con el ámbito francés.

Además Francia fue más que un espacio geográfico desde el que combatir al Régimen, simbolizaba también un espacio literario, «la República de las letras[2]», que durante los años sesenta siguió ejerciendo de centro literario mundial. En este sentido, y a modo de colofón, señalo el influjo que tuvo la cultura y la literatura francesa en los

1. Manuel Aznar Soler, «Literatura y cultura del exilio republicano español de 1939 en Francia: el estado de la cuestión», *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*. [Eds.] Alicia Alted y Manuel Aznar Soler. Salamanca: AEMIC-GEXEL, 1998, p26.

2. Pascale Casanova, *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.

autores de la llamada segunda generación del exilio en México –o escritores hispanomexicanos–. Para ello analizo las críticas literarias que Tomás Segovia fue publicando en revistas y periódicos mexicanos sobre autores y literatura francesa. Estas perspectivas muestran la evolución y los distintos aspectos y vínculos que se fueron construyendo, principalmente desde el ámbito periodístico, por parte del exilio con Francia, pero no solo del exilio de 1939, sino también de los exilios posteriores, aquellos que se fueron produciendo durante los años que duró el régimen franquista.

Los estudios que abordan las relaciones literarias y periodísticas entre Francia y los escritores del exilio de 1939 siguen siendo escasos y nulos prácticamente aquellos sobre la segunda generación del exilio y su vinculación con el país galo. Esta falta de atención por parte de la historia intelectual, de las relaciones literarias y culturales, contrasta con las abundantes investigaciones sobre este exilio en América, especialmente en México[3], o aquellos de historiografía política. Conviene destacar *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*[4], editado por Alicia Alted y Manuel Aznar Soler hace ya algunos años y en donde se recogen una serie de artículos que enfocan la relación del exilio con Francia proponiendo interesantes líneas de investigación. No obstante, en los últimos años han aparecido títulos que como *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, coordinado por Mari Paz Balibrea[5], aporta nuevos enfoques respecto al exilio republicano y en donde se recogen varios trabajos sobre el hecho de este exilio en Europa, o *Entre alambradas. Sangrías de las* Españas *y terapias de Vichy* de José María Naharro-Calderón, aunque no es en sí un libro sobre Francia y el exilio, aporta interesantes datos a este respecto[6]. Más abundantes son las monografías

3. Para un estudio sobre el exilio de 1939 en México véanse José Antonio Matesanz, *Las raíces del exilio. México ante la guerra civil española 1936*-1939. México: El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México, 1999; Francisco Caudet, *El exilio republicano de 1939*. Madrid: Cátedra, 2005.

4. Alicia Alted y Manuel Aznar Soler [eds.], *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*. Salamanca: AEMIC-GEXEL, 1998.

5. Mari Paz Balibrea [coord.], *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI, 2017.

6. José María Naharro Calderón, *Entre alambradas. Sangrías de* las Españas *y terapias de Vichy*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2018.

dedicadas a autores destacados de ese exilio, como Max Aub, nacido en Francia aunque nacionalizado español y después mexicano[7] o el caso de Jorge Semprún quien escribió en francés prácticamente la totalidad de su obra y que destaca como autor de la llamada novela concentracionaria[8]. Frente a la recuperación de estos autores conviene mencionar el olvido en el que siguen inmersos otros autores desterritorializados o ectópicos, que no pertenecen propiamente a este exilio, sino que se exiliaron posteriormente en Francia y que, como Agustín Gómez Arcos, eligieron la lengua francesa para escribir su obra. En los últimos años la editorial Cabaret Voltaire ha recuperado algunos de sus libros en España como *María República*, publicada por primera vez en 1976[9].

Francia es junto con México y La Unión Soviética uno de los lugares emblemáticos que recibió al exilio republicano de 1939. Su cercanía geográfica explica que fuera de manera natural el primer espacio de recepción de los refugiados, especialmente a partir de la caída de Cataluña, cuando en el invierno de 1939 recibió la oleada mayoritaria de refugiados en la llamada la Retirada[10]. Sin embargo, no fue solamente su cercanía lo que propició esta recepción. Claudia Dávila Valdés señalaba en su libro *Refugiados españoles en Francia y México. Un estudio comparativo* –en donde analizaba las políticas de asilo que se llevaron a cabo en México y en Francia en relación

7. Para un estudio sobre la relación de Max Aub con Francia véase Gérard Malgat, *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*. Sevilla: Renacimiento, 2007.

8. Javier Sánchez Zapatero, «La literatura concentracionaria: universalidad, representación y memoria», *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 19, 2019, pp. 431-455.

9. Agustín Gómez Arcos, *María República*. Madrid: Cabaret Voltaire, 2014. Maryse Bertrand de Muñoz en su artículo «Novelistas españoles en Francia y sus obras en francés sobre la guerra civil de 1936-1939» (*Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*. [Eds.] Alicia Alted y Manuel Aznar Soler. Salamanca: AEMIC-GEXEL, 1998, pp. 59-70) se ocupa del caso de varios escritores desterritorializados en Francia que optan por la lengua francesa para escribir sus novelas, entre ellos incluye a Agustín Gómez Arcos.

10. Para un estudio sobre el exilio de 1939 véase Alicia Alted Vigil, *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*. Barcelona: Aguilar, 2005. Para el análisis en Francia véase Geneviève Dreyfus-Armand, *L'exil des républicains espagnols en France. De la Guerre civile à la mort de Franco*. Paris: Albin-Michel, 1999.

al exilio de 1939– que la imagen colectiva que tenían de Francia los refugiados españoles era la de llegar al «país de los derechos del hombre y del derecho de asilo[11]», es decir, Francia representaba el lugar de la esperanza y alumbraba los sentimientos de libertad y de llegar a un espacio de seguridad en donde no debían de temer por sus vidas. Pero, por lo contrario, la realidad que hallaron los exiliados fue bien distinta a la esperada. La decisión del gobierno francés de no integrarlos en la sociedad francesa los llevó a levantar campos de concentración en el sur de Francia y norte de Argelia en donde fueron encerrados y vigilados a la espera de que volvieran a España o re-emigraran a otro país desde allí –aquellos campos fueron Le Boulou, Vernet D'Ariège, Magnac-Laval, Gurs, Arles-sur-Tech, Bram, Agde, Ruelle-Sur-Touvre, Argelès Sur-Mer, Saint Cyprien, Le Barcarès, Septfonds, Prats de Molló, Rivesaltes, Djelfa–. Así, los gritos de «allez, allez» de los soldados senegaleses resonaron por mucho tiempo en la memoria de este exilio.

El contexto de crisis económica de los años treinta y el malestar social derivó en un aumento de la xenofobia en algunos sectores más conservadores de la sociedad francesa. Por otra parte, el miedo al efecto dominó, de que se produjera una situación de guerra parecida a la española en territorio francés, pueden explicar en parte las medidas adoptadas desde el estallido de la Guerra Civil española por los gobiernos del Frente Popular de León Blum (1936-1938) con su política de no intervención y de Édouard Deladier después (1938-1940)[12]. Sin embargo, esta decisión de encerrar a los refugiados españoles en los campos de concentración marcaría el imaginario sobre Francia que tuvieron en los primeros años y mantendrían después algunos escritores exiliados.

Surgen así durante los años cuarenta una abundante obra testimonial y de crónicas sobre la experiencia que supuso la vida en los campos de concentración[13]. Paula Simón, en su estudio sobre los

11. Claudia Dávila Valdés, *Refugiados españoles en Francia y México. Un estudio comparativo*. México: El Colegio de México, 2012, p. 79.

12. *Idem*.

13. Véanse Michael Ugarte, «Testimonios de exilio: Desde el campo de concentración a América», *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: ¿Adónde fue la canción?* [Coord.] José María Naharro Calderón. Barcelona: Anthropos, 1991, pp. 43-62; y José María Naharro Calderón, «Por los campos de Francia:

testimonios en los campos, señala que estos textos tenían, además de la intención de querer dejar constancia de la experiencia del éxodo y del internamiento en los campos, una función informativa y de denuncia, por lo que se aproximan en esos primeros años al discurso periodístico y van a aportar un valor documental más que literario[14]. En esos relatos, nos dice la autora, hay una intención de verdad y de objetividad e intercalarán así fuentes periodísticas que sirven para desmentir las noticias falsas y de desprestigio que sobre los exiliados en los campos alimentaba la prensa conservadora: «El testimonio se convierte en un espacio ideal para rechazar la información engañosa publicada por la prensa conservadora y para reflexionar acerca del poder que adquirieron estos medios en la sociedad[15]». Ejemplos de esta escritura testimonial durante los años 40 serían *Entre alambradas* de Eulalio Ferrer, *St Cyprien Plage: campo de concentración* de Manuel Andújar, *Éxodo: diario de una refugiada española* de Silvia Mistral, *Memorias de un español en el exilio* de Nemesio Raposo o *Cristo de 200.000 brazos* de Agustí Bartra, entre otros.

Además, Paula Simón va a hacer una distinción entre estos testimonios y las novelas que más tarde surgirán a partir de la misma experiencia autobiográfica, pero que van a incluir elementos de ficción transitando así hacia lo literario[16]. En esta clasificación estarían algunas de las obras de Max Aub como la novela *Campo francés*, la obra teatral *Morir por cerrar los ojos* o el poemario *Diario de Djelfa*. Todas ellas –novela, teatro y poesía–, tienen en común la denuncia y una dura crítica hacia las posiciones que adoptaron los gobiernos franceses y hacia una gran parte de la sociedad que decidió mirar hacia otro lado y que fue también beligerante con el nazismo. En esta misma línea de denuncia, aunque desde el género poético, estarían

entre el frío de las alambradas y el calor de la memoria», *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*. [Eds.] Alicia Alted y Manuel Aznar Soler. *Op. cit.*, pp. 307-325.

14. Paula Simón, *Exilio y memoria en los testimonios españoles sobre los campos de concentración franceses*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2012, p. 55.

15. *Ibid.*, p. 72.

16. *Ibid.*, pp. 82-83.

los poemas que Rafael Alberti recogió en *Vida bilingüe de un refugiado español: 1939-1940*[17].

La gran mayoría de estas obras fueron publicadas bastantes años después, a lo largo de los años 50 o avanzados los 60, como la de Roberto Ruiz, un escritor de la segunda generación del exilio en México, que recuperará en 1964 la experiencia de los campos y publicará la novela *El último Oasis*, una serie de cuadros breves en donde el autor muestra la vida de los refugiados[18]. Por su parte, el periodista Manuel Chaves Nogales, exiliado en París desde 1936, publicará en 1941 en Montevideo su crónica periodística *La agonía de Francia*[19], en donde examina a través de un atento análisis las causas que llevaron a Francia a sucumbir ante el nazismo, olvidando los principios democráticos que según él la constituían como nación. En general, todos estos autores proyectan una imagen desoladora, plena de desesperanza y tremendamente crítica con el país que tradicionalmente, desde los exilios románticos, había representado la imagen de la libertad, de los derechos del hombre y de los valores democráticos.

Pero, ¿cómo se vivió primero la contienda española y cómo se recibió posteriormente al éxodo desde la opinión pública francesa? Desde la prensa se vivió de una forma muy polarizada, entre aquellos que defendían la legitimidad republicana y los sectores más conservadores partidarios de mantener un orden alejado de las proclamas marxistas[20]. Esta polarización no fue un proceso único o exclusivo en Francia, sino que también se produjo en México[21] o en Estados Unidos[22]. Sin embargo, durante la contienda de la Segunda Guerra

17. Rafael Alberti, *Poemas del destierro y de la espera*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.

18. Roberto Ruiz, *El último Oasis*. México: Joaquín Mortiz, 1964.

19. Manuel Chaves Nogales, *La agonía de Francia*. Barcelona: Libros del Asteroide, 2018.

20. María José Ufarte Ruiz, Juan Francisco Colomina Sánchez, «El exilio republicano español de 1939 a través de la prensa parisina: análisis comparativo entre *Le populaire* y *Le Petit Parisien*», *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 24 [1] 2018, pp. 941-956.

21. Véase Antonio Matesanz, *Las raíces del exilio. México ante la guerra civil española*. México: El Colegio de México, Universidad Autónoma de México, 2000.

22. Jorge de Hoyos, *¡Viva la inteligencia! El legado de la cultura institucionista en el exilio republicano de* 1939. Madrid: Biblioteca Nueva, 2016, pp. 81-86.

Mundial y tras la liberación de París, en donde participaron soldados republicanos españoles, la opinión de la sociedad francesa viró mayoritariamente. De tal modo que, durante los años 1944-1945 el sentimiento fue principalmente de solidaridad hacia la causa antifranquista[23]; no obstante, el inicio de la Guerra fría y una serie de acontecimientos políticos, como la firma de «Los pactos de Madrid» en 1953 entre el régimen franquista y Estados Unidos o la entrada en la ONU en 1955, darán inicio al fin del aislamiento internacional para el Régimen y el periodo de la desesperanza para el exilio, o dicho con otras palabras, la causa republicana comenzará a quedarse sola a medida que las potencias internacionales vayan aceptando la nueva «legitimidad» franquista y con ella la imposibilidad del retorno.

Así que si en un primer momento la prensa ayudó a generar una imagen positiva y solidaria hacia la causa del exilio, con el tiempo el desinterés de la sociedad francesa por los asuntos políticos de España irá en aumento y provocará un cambio en las posiciones de la prensa respecto a esta causa produciéndose a su vez un progresivo abandono. Si en los años 40 el periódico conservador *Le Figaro* o el diario *Le Monde* se preocuparon por la causa antifranquista, este último por ejemplo a partir de 1947 lo verá ya como una causa inviable[24], salvo para un diario de izquierdas como era *L´Humanité* que siguió apoyando la causa republicana, aunque ahora, eso sí, centrándose más en la resistencia interior que en el exilio. Por lo que se puede concluir que en los años 50 «el exilio español antifranquista ha perdido de forma muy clara la batalla mediática, al igual que el aprecio de la sociedad francesa[25]». A ese abandono se sumaron también los intelectuales franceses que miraban hacia otros acontecimientos políticos internacionales, olvidando la causa española. Así lo recuerda Juan Goytisolo en *Los reinos Taifa* cuando relata cómo en 1956 intentaron organizar un comité de intelectuales antifascistas franceses pero:

> Con todo, pasada la exaltación momentánea, favorecida en nuestra sobremesa de la Rue de Saint-Benoît por el consumo generoso de alcohol, mi plan de comité no prosperó. La

23. Javier Cervera Gil, «Ecos de la Guerra: el exilio antifranquista en la prensa francesa (1944-1953)», *Historia y Comunicación Social*, 19 (2014), p. 134.

24. *Ibid*, p. 148.

25. *Idem*.

> historia corría de prisa, el mundo entraba en un periodo rico en acontecimientos y la brújula política de Mascolo y sus amigos se orientaría en seguida a nuevos polos de atracción. La crisis interna del sistema soviético en Polonia y Hungría, la nacionalización del canal de Suez por Nasser, la ofensiva del FNL en Argelia acaparaban los titulares de los periódicos y la causa española secundaria, modesta, cesó bruscamente de interesar[26].

En ese sentido, no es extraño que surgieran numerosos periódicos y revistas propios de las distintas culturas del exilio dirigidas a los propios exiliados, o como medios de expresión de esa lucha política antifranquista que se va a desarrollar desde París y Toulouse por parte de las organizaciones políticas y sindicales. Algunas de las revistas más representativas fueron: el *Boletín* de La unión de intelectuales españoles que comenzó a publicarse en 1944; *Ibérica* y *Méduse*, ambas en1945; *Independencia* y *Don Quijote* que vieron la luz en 1946; *Cultura y Democracia* en 1952 o *Cuadernos de Ruedo Ibérico* en 1965, entre otras muchas[27]. Casi todas ellas estuvieron vinculadas a órganos de expresión y a partidos políticos, principalmente al Partido Comunista, o en el caso de *Umbral* impulsada por la CNT, sin embargo a partir de 1950 se prohibieron en Francia las publicaciones comunistas españolas[28]. Este hecho, la publicación de revistas, se produjo de forma paralela en México en donde también fueron surgiendo publicaciones promovidas por la cultura del exilio, aunque los estudios más relevantes sobre el tema se han centrado fundamentalmente en *Romance*[29] o en *Las Españas (1946-1963)*[30]. Todas ellas tienen en común que se dirigían a un público español y se centraban

26. Juan Goytisolo, *Autobiografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 235-236.
27. Para un estudio sobre las revistas publicadas en Francia véase Geneviève Dreyfus-Armand, *L'exil des républicains espagnols en France. De la Guerre civile à la mort de* Franco. Paris: Albin Michel, 1999.
28. Manuel Aznar Soler, «Literatura y cultura del exilio republicano español de 1939 en Francia: El estado de la cuestión», *Literatura y Cultura del exilio español de 1939 en Francia*. [Eds.] Alicia Alted y Manuel Aznar Soler. *Op. cit*., p. 22.
29. Francisco Caudet, *Romance (1940-41): Una revista del exilio*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1975.
30. James Valender y Gabriel Rojo Leyva, *Las Españas. Historia de una revista del exilio (1946-1963)*. México: El Colegio de México-Fondo de Eulalio Ferrer,

en los problemas de España –políticos, literarios, sociales, económicos–, lo que hacía que se convirtieran en pequeñas islas sin mucha repercusión fuera de esos círculos del exilio –aunque esta limitación no se produjo solamente por la elección de la lengua ya que algunas de estas revistas se publicaron también en francés– al igual que las revistas del exilio en México, que tampoco influyeron especialmente en la vida cultural mexicana.

Sin embargo, uno de los proyectos más interesantes de ese exilio en suelo francés se produjo a partir de la década de los sesenta y surgió ligado al proyecto editorial de Ruedo Ibérico. Evidentemente, me estoy refiriendo a la publicación de *Cuadernos de Ruedo Ibérico*[31]. Para la historiadora Dreyfus-Armand, Ruedo Ibérico fue uno de los proyectos editoriales más importantes de la historia cultural del exilio en Francia[32] y para Manuel Aznar Soler editorial y revista:

> constituyen un elemento fundamental en la reconstrucción de la razón democrática y en la recuperación de nuestra memoria histórica durante aquellos años de la dictadura franquista, demasiados años en que República, exilio y cultura democrática eran conceptos condenados al silencio y al olvido[33].

Sin embargo, *CRI* no fue en sí una revista del exilio, sino una revista del interior publicada en Francia debido a la censura, según recordaba en una entrevista José Martínez, editor y fundador de Ruedo Ibérico. La editorial Ruedo Ibérico arrancó su andadura en marzo de 1961. Entre sus socios fundadores contó con José Martínez, Nicolás Sánchez-Albornoz, Elena Romo, Ramón Viladás y Vicente Girbau. Según recuerda el propio Sánchez-Albornoz en sus memorias, el nombre tenía «resonancias valleinclanescas» debido a la semejanza que veían entre la sociedad tardofranquista y la corte de

1999; Francisco Caudet, *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1992.

31. En adelante toda referencia a la revista de *Cuadernos de Ruedo Ibérico* se hará con las siglas *CRI*.

32. Geneviève Dreyfus-Armand, *op. cit.*, pp. 331-332.

33. Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 27.

los milagros[34], y su finalidad principal fue la de «desafiar al régimen en el terreno intelectual y cultural[35]». Y así lo hicieron, publicando e introduciendo en España de forma clandestina los libros que la censura prohibía y aquellos que eran claramente antifranquistas. Entre los primeros títulos que la editorial publicó conviene recordar *La historia de la guerra civil* de Hugh Thomas o *El laberinto español* de Gerard Brenan.

El proyecto de la revista *CRI* arrancó en marzo de 1965 y comenzó a distribuirse en junio de ese mismo año[36]. Publicó 66 números durante tres etapas distintas, aunque no todos los críticos se ponen de acuerdo con la periodización. Si tomamos la de Alberto Hernando, colaborador de la revista desde prácticamente su origen, la primera de ellas comprendería entre junio-julio de 1965 hasta el número 42 de mayo-diciembre de 1973, la segunda desde el número 43 de enero de 1975 al número 60 de diciembre de 1977, ambas se desarrollaron íntegramente en suelo francés. La tercera de ellas se publicó de regreso ya en España, desde el número 61 de enero de 1979 al número 66 de enero de 1980, y arrancó con muchas dificultades económicas y de apoyos en la nueva España del interior y sin apenas colaboradores, por lo que los graves problemas de subsistencia terminaron poniendo fin al proyecto. Si en las primeras épocas se había centrado en asuntos políticos y sociales sobre España o sobre el denominado Tercer Mundo, en esta última etapa su contenido se enfocó en el análisis crítico del proceso de la Transición española[37].

La revista era un proyecto que José Martínez tenía en mente desde hacía tiempo, de hecho, según cuenta Albert Forment, tenía ya preparada la maqueta de la revista cuando pidió la colaboración de Jorge

34. Nicolás Sánchez-Albornoz, *Cárceles y exilios.* Barcelona: Anagrama, 2012, pp. 259-260.

35. *Ibid.*, p. 262.

36. Para un acercamiento al proyecto de Ruedo Ibérico véanse Beatriz García Otín, «Ruedo Ibérico: Voz del exilio interior desde París», *Literatura y Cultura del exilio español de 1939 en Francia*. [Eds.]. Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler. *Op. cit.*, pp. 373-390; Albert Forment, *José Martínez: La epopeya de Ruedo Ibérico*. Barcelona: Anagrama, 2000; Alberto Hernando, *Ruedo Ibérico y José Martínez: La imposibilidad feroz de lo posible*. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2017.

37. Véase Xavier Díez (AA.VV), *La transición en* Cuadernos de Ruedo Ibérico. Barcelona: Planeta, 2011.

Semprún y Fernando Claudín, momento en el que va a arrancar el proyecto[38]. Ambos habían sido expulsados oficialmente del Partido Comunista en 1964 por desavenencias con el Partido y aceptaron la invitación para contar con una nueva plataforma desde donde seguir proyectándose. La línea programática que debía tener la revista para Martínez y que recoge en su estudio Albert Forment era:

> 1.º que los artículos estén escritos en España; 2.º que la revista esté abierta a todos y sea independiente de todos; 3.º que sea inteligente, bien informada y bien hecha; 4.ºque sea alegre; 5.º que trate de política, de economía, de historia, pero también de literatura, de arte, de la vida de todos los días; 6.º que esté ilustrada y sea agresiva[39].

Una revista que pretendía desmarcarse de una única línea dogmática y, en ese sentido, surgía con dos conceptos claves: autonomía y rigor, además de querer ser absolutamente «radical», es decir, desde la raíz. La autonomía se marcaba desde la postura de alejamiento de los partidos políticos y del pensamiento único, de esa forma quería dar voz a la pluralidad de tendencias que conformaban esa resistencia, primero desde la lucha antifranquista y años después desde la lucha anticapitalista, así sus páginas recogieron las distintas tendencias del pensamiento de izquierdas, libertario y socialista y la revista se articuló como un espacio de oposición intelectual de dentro y de fuera. Se diferenciaba de esta forma de las otras revistas y publicaciones del exilio vinculadas a los partidos y organizaciones políticas que habían proliferado años atrás como ya hemos visto. Pero, además debía ser «rigurosa», es decir, debía «atenerse a la realidad, para proyectar sobre ella los esquemas teóricos de su posible transformación, dentro de las normas metodológicas del pluralismo científico: polo opuesto de toda ortodoxia mineralizada, de todo pensamiento dogmático[40]». Un proyecto, por lo tanto «revolucionario global: el de la necesaria transformación socialista de la sociedad» y «Radicalmente libre y radicalmente riguroso: nada más, pero nada menos[41]», cerraba con

38. Albert Forment, *op. cit.*, p. 262.
39. *Ibid.*, p. 273.
40. José Martínez, Jorge Semprún, «Presentación», *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 1 (1965), pp. 3-4.
41. *Ibid.*, p. 4.

estas palabras la carta de presentación y de intenciones que firmaban José Martínez y Jorge Semprún en el número uno de la revista. Su objetivo era la transformación social y el análisis político y marxista. Además, la revista estaba escrita íntegramente en español –y no en francés ni en ninguna otra lengua del exilio– porque «iba dirigida a los jóvenes españoles opositores al régimen[42]». La revista tuvo una periodicidad bimestral y una tirada de 3000 ejemplares. Entre sus secciones estaban la de creación, en donde se publicaron poemas, dibujos, relatos y crónicas; y en las secciones de ensayos se trataron asuntos de economía, historia, sociología, política y filosofía, pero en todas ellas al menos debía haber siempre algo sobre un tema español[43]. Algunos de los textos que se publicaron en los primeros números fueron «La generación de Fraga y su destino, una entrevista a Tierno Galván» de Juan Triguero, «Las ruinas de la muralla» de Jorge Semprún y este mismo autor en el número siguiente publicaba «Notas sobre izquierdismo y reformismo», «El marxismo contemporáneo y el arte» de Adolfo Sánchez Vázquez, «Del franquismo a la República» de José Maldonado, «Salarios y nivel de vida en el campo español de 1964» de Xavier Flores, «El movimiento obrero en Madrid» de Enrique García, «Asturias frente a su reconversión industrial» de Ramón Bulnes, u otros artículos sobre las revueltas estudiantiles y los problemas de la universidad española, por citar algunos ejemplos que evidencian de forma clara la línea de la revista.

Entre sus colaboradores encontramos a los jóvenes escritores opositores del interior, como José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, Juan Goytisolo, algunos como Goytisolo exiliados en Francia, pero, además en ella confluyeron escritores del exilio, como León Felipe o Max Aub –aunque no fue la única publicación en donde coincidieron autores del exilio de un lado y del otro del Atlántico, hay que recordar *Cuadernos del Congreso por la libertad de la Cultura* en 1950– y miembros de la segunda generación del exilio en México como Tomás Segovia, Manuel Durán, Ramón Xirau o el ilustrador Vicente Rojo.

42. Albert Forment, *op.cit.,* pp. 266-267.

43. *Idem*.

Manuel Durán publicó «Cuatro poemas[44]»; Ramón Xirau «Adolfo Sánchez Vázquez: Estética y marxismo[45]»; Tomás Segovia, animado por Juan Goytisolo, publicó una crítica literaria «Retórica y Sociedad[46]», sobre los últimos libros publicados por Carlos Barral; José Ángel Valente, Claudio Rodríguez y Jaime Gil de Biedma, en donde resaltaba la feliz confluencia con ellos en el interés en el hombre. Sin embargo, lo que resulta curioso de esta publicación es la escasez de participación de autores franceses y los pocos artículos interesados sobre la vida intelectual francesa o asuntos relacionados con Francia, aunque esto se pueda explicar si pensamos que su potencial público receptor eran los jóvenes del interior. Destacan alguna entrevista a Jean Paul Sartre realizada por Jorge Semprún, en donde se le pregunta sobre política, filosofía y literatura[47]; un artículo de Herbert Marcuse: «Las perspectivas del socialismo en las sociedades de alto desarrollo industrial»; Serge Mallet: «Dos tácticas»[48]; Maurice Godelier: «Teoría marginalista y teoría del valor y de los precios: algunas hipótesis[49]» y «Sistema, estructura y contradicción en "El capital" de Marx[50]»; de Régis Debray se publicó «La enseñanza esencial del presente[51]»; Yves Lacoste: «Reflexiones sobre la originalidad histórica de la situación de subdesarrollo[52]»; David Barea publicó «Sartre y España», una reseña en donde el autor señala el desconocimiento

44. Manuel Durán publicó «Cuatro poemas», *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 31-32 (junio-septiembre 1971).

45. Ramón Xirau, «Adolfo Sánchez Vázquez: Estética y marxismo», *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 39-40 (octubre 1972-enero 1973).

46. Tomás Segovia, «Retórica y Sociedad», *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 10 (diciembre 1966-enero 1967).

47. Jorge Semprún, «Conversación con Jean-Paul Sartre», *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 3 (octubre-noviembre 1965).

48. Serge Mallet, «Dos tácticas», *Cuadernos de Ruedo Ibérico,* 3 (diciembre 1965-enero 1966).

49. Maurice Godelier «Teoría marginalista y teoría del valor y de los precios: algunas hipótesis», *Cuadernos de Ruedo Ibérico,* 3 (diciembre 1965-enero 1966).

50. Maurice Godelier, «Sistema, estructura y contradicción en "El capital" de Marx», *Cuadernos de Ruedo Ibérico,* 9 (octubre-noviembre 1966).

51. Régis Debray, «La enseñanza esencial del presente», *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 12 (abril-mayo 1967).

52. Yves Lacoste «Reflexiones sobre la originalidad histórica de la situación de subdesarrollo», *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 16 (diciembre 1967- enero 1968).

que sobre Jean Paul Sartre y su obra había en la España del interior[53]. Todos estos artículos se publicaron traducidos en español y no en francés y abordaban asuntos que se imbricaban con la idea de transformación social y radical de la revista, y para ello incluyeron las ideas de importantes autores marxistas franceses de ese momento.

Pero, si en el imaginario de los primeros años Francia aparece para los escritores del exilio como un espacio de resistencia y de lucha antifranquista, para la segunda generación del exilio en México –cuya resistencia se limitó solo a algunas acciones políticas como el Movimiento M-59 y al alejamiento de los dogmatismos políticos como compromiso alienante[54]– Francia era el centro del campo literario mundial. Aunque no todos los escritores de la segunda generación tuvieron vinculación o fascinación por la cultura francesa, en muchos de ellos podemos rastrear de forma clara la huella existencialista. Ese es el caso de José Miguel (Jomí) García Ascot que escribió sobre el existencialismo en la obra de Baudelaire o en sus aportaciones como crítico cinematográfico y autor-director vinculado al grupo Nuevo Cine, en donde es evidente la influencia del movimiento de la Nouvelle Vague y de *Cahiers du Cinéma*. En el caso de Tomás Segovia –el autor hispanomexicano más recuperado por las letras españolas– su vinculación con Francia va más allá de lo meramente biográfico y azaroso de su existencia, a diferencia de otros escritores de la segunda generación, como por ejemplo en el caso de Angelina Muñiz-Huberman que nació en Francia en 1936 (Hyères) pero cuya obra no hace referencia en ningún caso a la literatura francesa, la atención crítica a los movimientos culturales, artísticos y literarios por parte de Segovia fue constante principalmente en sus primeros artículos y críticas.

Tomás Segovia llegó a París huyendo de la Guerra Civil siendo un niño en 1936 y se alojó durante un tiempo en las llamadas Casas

53. David Barea, «Sartre y España», *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 20-21 (agosto-noviembre 1968).

54. Conviene recordar que los escritores de la segunda generación nunca formaron un grupo o una generación literaria y que son amplias las singularidades que se encuentran entre ellos, especialmente en sus posicionamientos políticos. En este sentido, Federico Álvarez, Jomí García Ascot o Carlos Blanco Aguinaga representarían un mayor activismo político frente a otros autores como Tomás Segovia o Luis Rius.

guarderías, espacios que se habilitaron para recoger a los niños que huían de la guerra. Allí, tal y como recuerda el poeta, vivió durante casi dos años hasta que se trasladó al sur de Francia, al Rosellón, con su abuela, y durante el mes de enero veían llegar a los exiliados españoles de la Retirada[55]. Del sur de Francia viajó a Casablanca y desde allí, pasando por Nueva York, a México a donde llegó finalmente en 1940. Años más tarde viajó en varias ocasiones, así en 1956 realizó un viaje por Europa y, fruto de esta experiencia, escribió varias crónicas de viaje para la *Revista Universidad de México*, que después recogió en su libro *Contracorrientes*: «París o el orden» y «Algo sobre el Gótico». Entre 1965 y 1966 se estableció de nuevo en París, aunque la estancia en esa ocasión no fue muy larga y en 1975 volvería a instalarse en el Rosellón, próximo a la frontera española. Además, durante sus primeros años en México trabajó en instituciones relacionadas con Francia, como profesor de la Academia francesa o en la Librería Francesa[56] lo que le permitió, al ser México en esos años el centro de los exilios en América Latina, ver por primera vez a figuras como André Breton o a Benjamin Peret.

El papel de Tomás Segovia como crítico pone de manifiesto su interés por la literatura y cultura francesa. Escribió una serie de artículos y críticas que se fueron publicando en revistas mexicanas con las que colaboraba de forma habitual y que después ha recogido en varios de sus ensayos, «La epopeya filosófica en Hugo» (1952), «Caballo de mantequilla» (1959), «Molière y el teatro de cámara» (1959), «Panorama francés» (1960), «Poesía pura y arte abstracto» (1960), «Notas sobre Mallarmé» (1960), «Sade o las vicisitudes de Natura» (1962), «Un poeta dodecafónico» (1962), «La tercera vida de Nerval», entre otros textos.

Su labor como traductor y poeta explican en parte estas reflexiones en torno a la poesía. Por ejemplo en «Notas sobre Mallarmé», Segovia destaca la «poesía palpitante», el «sustrato sensual» que recorre la poética del poeta simbolista francés en convivencia con su intelectualismo y que la crítica ha señalado normalmente. Sin embargo, para Segovia su hermetismo simbólico no impidió que trasmitiera la

55. Tomás Segovia, «Marginalidad y exilio», *Apalabrarse*. México: Ediciones Sin Nombre-CONACULTA, 2012, p. 63.

56. *Ibid.*, p. 67.

emoción de la vida. Una muestra de esa búsqueda del elemento vital que atraviesa el poema y que es central en la poética segoviana. Nos dice Segovia:

> El hermetismo simbólico de Mallarmé, cuando se descifra, es casi siempre trivial y decepcionante. Lo cual, a mi entender, tenía que ser fatal así que, porque Mallarmé, no creyendo ni en la realidad ni en Dios, no tenía en rigor nada que simbolizar. Éste es el fracaso de todos los hermetismos. Mallarmé quería que lo sagrado –la poesía– se *envolviera* de misterio; no hay más que desenvolverlo y queda lo mismo que se puso al principio. El verdadero misterio no se *envuelve* de misterio, al contrario: es misterioso y cuanto más resplandece en la luz más irradia su calidad de misterio[57].

Decía que la huella existencialista en la obra de la segunda generación es innegable en los primeros años –y en muchos de ellos también después–. Una huella que heredaron, por una parte, de los maestros del exilio como José Gaos o Eduardo Nicols, y por otra parte, de los escritores latinoamericanos. En el caso de Tomás Segovia, el interés por el existencialismo le venía dado también por su pertenencia al campo latinoamericano y su relación con Octavio Paz o del descubrimiento del Grupo de los Contemporáneos –Gilberto Owen, Jorge Cuesta–, que le acercó aún más a los propuestas poéticas y movimientos de vanguardia de la literatura francesa, pero en su caso como oposición.

En 1956 publicó en la Revista Mexicana de Literatura «Sartre y los húngaros» donde recogió la pugna literaria entre Albert Camus y Jean Paul Sartre con motivo de la publicación *Del hombre rebelde* y su posición del intelectual independiente, capaz de cuestionar los abusos que el Partido había cometido en Hungría. En este sentido, compartía los posicionamientos de Albert Camus en su defensa del intelectual libre frente al intelectual orgánico que defendía por esos años Sartre. El concepto de libertad de Segovia se relacionaba con la idea de responsabilidad, es decir, una decisión no arbitraria y que le acercaba a la posición de Albert Camus en la idea de un existencialismo más humanista. Además, tradujo varios poemas y el texto

57. Tomás Segovia, «Notas sobre Mallarmé», *Ensayos Completos. Trilla de asuntos*. México: Ediciones Sin Nombre, 2018, pp. 557-558.

de Albert Camus en el número 9-10 de 1957 de la misma revista «Fidelidad a España», en el que el autor francés proponía un alegato a favor de la República española. «En Caballo de mantequilla» escribió sobre el libro *¿Qué es la literatura?*, de Jean Paul Sartre. Allí Sartre diferenciaba entre la función de la poesía y la función de la literatura, que no consideraba iguales. Esta crítica le sirvió a Segovia para reflexionar una vez más sobre su particular concepción poética, sobre lo que debía ser la poesía y lo que no. Tomás Segovia defendía la capacidad de la poesía como instrumento de transformación de la realidad, por lo que su propuesta poética se erigía desde un concepto de resistencia y de compromiso ético con el individuo y la manera de «estar en el mundo».

Puede llamar la atención las posiciones tan distantes que se asumieron desde el exilio francés y el exilio mexicano en ese diálogo con Francia y su cultura, aunque en realidad no hubo tantas diferencias. Fue la condición de Tomás Segovia como escritor extraterritorial lo que dificultó que se pudieran publicar en las revistas y publicaciones periódicas españolas y no porque fuera un autor censurado o prohibido por el Régimen; sin embargo, nunca se alejó de su fidelidad con la causa republicana y de su sentimiento antifranquista, pero la actitud aparentemente poco combativa de Segovia y su visión de Francia –que le diferencia a su vez con otros autores como Jorge Semprún– se explica desde la actitud antiexílica que recorre su vida y obra, pero también desde el magisterio que ejercieron los maestros del exilio vinculados a la tradición poética y estética francesa.

Entender desde el exilio. Max Aub y su explicación de Francia*

Rosa María Navarro Romero
Universidad Autónoma de Madrid

* Este trabajo es resultado de investigación realizada del proyecto «MiRed (Microrrelato hipermedial español e hispanoamericano (2000-2020). Elaboración de un repositorio semántico y otros desafíos en la red», RTI2018-094725-B-I00 (Financiación: FEDER/ Ministerio de Ciencia e Innovación – Agencia Estatal de Investigación) y del proyecto de I+D+i ANALOGIA, con referencia PGC2018-093852-B-I00 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

Hay tres clases de hombres:
A) Los que cuentan su historia.
B) Los que no la cuentan.
C) Los que no la tienen.

Max Aub, *Manuscrito cuervo.*

Los años me han abierto a la comprensión.

Max Aub, *Crímenes ejemplares.*

Max Aub fue un creador polifacético e inagotable, con una cultura amplísima y un bagaje existencial único. Pero, sobre todo, fue un autor con una capacidad de observación profunda que buscó siempre, a través de la escritura, comprender el mundo que lo rodeaba y explicarlo a los demás: «Quisiera escribir como el Larra de ciertos artículos, lo único que me importa es comprender[1]». Sus textos fueron siempre un espacio para la reflexión personal y sirvieron para dar testimonio de su vida y del contexto histórico, político y social que la enmarcó. Toda su obra demuestra una gran preocupación por la época que le tocó vivir, en especial por la situación política, de la que no solo fue testigo, sino también víctima:

> No hay escritor de nuestro tiempo que no refleje –más tarde o más temprano, de una manera u otra– las inquietudes del tiempo. La misma literatura pura no fue más que una reacción en contra del arribo feroz de la política en todos los ámbitos[2].

Precisamente por eso, tampoco su labor como ensayista podía desligarse de este aspecto, como demuestra, entre otras muchas obras,

1. Max Aub, «Max Aub», *Cuerpos presentes*. [Ed.] J. Carlos Mainer. Segorbe: Fundación Max Aub, 2001, p. 278.
2. Max Aub, *Diarios (1939-1972).* [Ed.] M. Aznar Soler. Barcelona: Alba, 1998, p. 236.

su *Discurso de la novela española contemporánea* (1945). Una de las constantes de su escritura fue la búsqueda de la verdad, búsqueda que llevó a cabo tanto en sus creaciones literarias como en los textos de crítica y ensayo. Sirva como ejemplo Paulino Cuartero, uno de los personajes de *Campo abierto*, que afirma: «La felicidad consiste en la acción que dice Aristóteles, y no hay mayor acción que la que lleva a uno hacia la verdad[3]». Para Aub no existe arma «tan potente, a la larga, como la verdad[4]». Esta convicción, unida a la ya mencionada necesidad de comprender su tiempo, a su gran capacidad de observación y análisis y, por supuesto, a su condición de exiliado y su trayectoria vital, hacen de Max Aub, además de un gran autor literario, un cronista excepcional de su época.

Max Aub estuvo siempre muy vinculado a numerosas revistas y periódicos, bien como columnista, director, colaborador o lector empedernido. Su interés fundamental, en principio, se encontraba en el ámbito de la cultura y la literatura. Pero después, su compromiso político le llevó a redactar numerosos textos en los que aportaba una visión clara –personal pero concienzuda– sobre las cuestiones políticas e histórico-sociales de su tiempo. Evidentemente, muchos de sus artículos –y gran parte de su obra literaria– giran en torno al conflicto español: «Aub, escritor separado a la fuerza de su tierra, quiso encontrar, como hombre de letras, una explicación a la trágica anomalía del enfrentamiento civil y del exilio[5]»; pero Francia fue la otra gran protagonista de sus textos. Sobre todo, durante el exilio en México, su mirada estuvo muy pendiente de la vida política francesa, lo que le llevó a elaborar bastantes artículos periodísticos en los que puso de manifiesto su agudeza para interpretar los cambios que se habían producido en su país natal.

En este trabajo pretendemos profundizar en la relación del autor con Francia desde su condición de exiliado, pero no como escritor de ficción, sino como articulista y cronista de la época. Concretamente, revisaremos una serie de artículos periodísticos, publicados entre

3. Max Aub, *Campo abierto.* Madrid: Alfaguara, 1978, p. 424.

4. Joaquina Rodríguez Plaza y Alejandra Herrera, *Antología de relatos y prosas breves de Max Aub*. México: UAM, 1993, p. 58.

5. Max Aub, *Discurso de la novela española contemporánea*. [Ed.] Francisco Caudet. Segorbe: Fundación Max Aub, 2004, p. 19.

1938 y 1959, que sintetizan, en nuestra opinión, ese vínculo con Francia, el país al que escribe y describe, y que no solo representa para él un paisaje o el lugar de su niñez: Francia simboliza los grandes ideales anhelados por Aub, la esperanza en el progreso y la cultura, en el racionalismo y las humanidades. De ahí su dolor ante la caída de los mismos y el fuerte sentimiento de abandono que emerge de sus textos.

¿A quién pide Aub atención? ¿Quién o qué es esa Francia? Max Aub nace en París, en 1903, y pasa allí sus primeros años de vida. Es un niño que recibe una buena educación y que empieza a sentir desde muy pequeño una gran devoción por los libros. Conoce y tiene acceso a diferentes lenguas: el francés –su lengua y la de su madre–, el alemán –lengua de su padre– y también el español, que le despierta mucha curiosidad porque es la lengua que usan sus padres cuando quieren tener conversaciones privadas[6]. Durante sus años de infancia visita museos, va al teatro, aprende latín y, sobre todo, se convierte en un gran lector. Ese tiempo transcurrido en París es determinante para su formación intelectual y le marca profundamente: no es Francia, como veremos, sino París, entendida como símbolo de la cultura y el progreso, la ciudad a la que siempre querrá regresar.

Cuando estalla la guerra, en 1914, él cuenta con 11 años. La familia se encuentra entonces pasando una temporada en el campo, en Montcornet, donde gozan de gran popularidad. Sin embargo, de la noche a la mañana se convierten en «sales boches» y en «sales juifs» sin ser ni una cosa ni la otra[7]. Ante las amenazas que empiezan a recibir y el peligro que corren en su país, no tienen más remedio que huir a España sin nada, dejando todas sus pertenencias en Francia (donde se subastarán más tarde como bienes pertenecientes al enemigo). Comienza entonces esa búsqueda de la verdad que impregnará toda la obra de Aub: «Y mi despedida, en Montcornet, de un amigo

6. Los datos biográficos de Max Aub están recogidos en la excelente obra de Gérard Malgat, *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada.* [Trad.] Jaime Céspedes Gallego. Sevilla: Renacimiento, 2007.

7. Es cierto que su padre era alemán y no había renunciado a la nacionalidad, pero llevaba mucho tiempo viviendo en París. Además, cuando estalló la guerra se encontraba en España y decidió permanecer ahí para no luchar en contra de Francia. La situación familiar era curiosa: su familia materna estaba luchando en el ejército francés; la paterna, en el alemán.

–¿quién sería?– : voy a España, allí podré saber la verdad. (La verdad de lo que pasaba en los *campos de batalla*, como todavía se decía) [8]». Y, en una serie de entrevistas realizadas por André Camp, dirá:

> Entonces había un problema que me preocupaba mucho cuando pasé la frontera. Pensé: al fin voy a saber la verdad. Voy a un país neutro, así que podré saber lo que pasa en Alemania, lo que pasa en Francia. Voy a saber la verdad. Y aunque los franceses y los alemanes tenían toda la libertad para hacer llegar sus noticias, nunca me enteré de la verdad [9].

Empieza así una vida española que acabará con otra guerra y otro exilio en 1939. Aub ingresa en el instituto y, paralelamente, recibe clases en la Escuela Moderna, única institución que no está dirigida por sacerdotes. Su formación intelectual continúa: estudia, va al cine, al teatro, lee en español y en francés y se integra sin problemas en su nueva realidad:

> Nunca encontré en España la menor dificultad por ser considerado francés o alemán y nunca fui considerado desde ese punto de vista como alguien inferior. Muy al contrario, siempre estuve en igualdad de condiciones. La situación geográfica de España explica esta manera de ser de la gente; los judíos y los árabes y los ibéricos –si los hubo– formaron un pueblo que tiene enormes defectos, pero que no tiene el de creerse superior a los otros [10].

Con el paso de los años va adquiriendo una cultura heterogénea y rica que se ve reforzada cuando acaba sus estudios en el instituto y decide no ir a la universidad: su profesión de comerciante le hace recorrer España durante doce años, lo que le aporta una gran visión y conocimiento de los españoles, sus costumbres y su forma de ser. Pero, además, en sus viajes no solo trabaja, sino que también es asiduo a las tertulias literarias, lo que le lleva a relacionarse con grandes escritores, muchos de los cuales serán más tarde compañeros de exilio, como Jorge Guillén o Pedro Salinas.

---

8. Max Aub, *Diarios (1939-1972), op. cit.*, p. 355.
9. Gérard Malgat, *op. cit.*, pp. 31-32. André Camp realizó seis entrevistas retransmitidas por France Culture en 1967.
10. *Ibid.*, pp. 36-37.

¿Y París? Vuelve siempre que puede –la primera vez en 1924–, porque tiene un gran vínculo intelectual con la capital francesa y está muy interesado, sobre todo, en los dramaturgos franceses (de hecho, el teatro fue siempre uno de los grandes objetivos de Aub). Pero no solo visita Francia, sino que realiza pequeños viajes a otras ciudades europeas, muchas veces motivado por cuestiones teatrales y por su vocación de dramaturgo.

Por otro lado, para él son fundamentales las revistas: lee toda la prensa que puede y está al día de lo que ocurre en Europa. Pero, en esos momentos, lo que le interesa es la cultura, no la política. Es cierto que se afilia al PSOE en 1929, pero sin implicarse demasiado en la acción política: prefiere las actividades literarias y artísticas, sobre todo las que tienen que ver con el teatro, como hemos mencionado antes. De hecho, es su afán por revitalizar la escena teatral española lo que le lleva a implicarse realmente en la política: en 1936 redacta un texto dirigido a «Su Excelencia el presidente de la República don Manuel Azaña y Díaz, escritor», titulado «Proyecto de estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile», con el que busca la intervención del Estado español en este asunto [11]. Pero no es hasta el golpe de Estado de 1936 cuando Max Aub se compromete completamente con la política y la lucha antifascista. También en esa época comienza a dirigir el periódico valenciano *Verdad* y a estar en continua relación con la Embajada de España en París.

En 1937 Aub es delegado cultural y comisario adjunto de la «Exposición internacional de artes y técnicas en la vida moderna» en París, donde va a trabajar en el ámbito cultural, pero también en el propagandístico. Se suceden entonces numerosas reuniones en París para hacer llamamientos en favor de la República española y Aub participa en algunas de ellas. También tiene la oportunidad, entre otras muchas acciones, de pronunciar un discurso junto a José Bergamín, en calidad de dramaturgo, representando a España en el décimo Congreso Internacional de Teatro. Max Aub está ya totalmente comprometido e implicado en diversas acciones y, como consecuencia, comienza a ser vigilado. Participa en actividades del Frente Popular, conoce a intelectuales franceses e interviene en el

11. Manuel Aznar Soler, *Max Aub y la vanguardia teatral (escritos sobre teatro, 1928-1938)*. Valencia: Universitat de València, 1993.

movimiento llamado «popularización cultural». Aub empieza a molestar y, de hecho, alguna de sus intervenciones en veladas tanto propagandísticas como artísticas de la época, serán motivo de informe, de detenciones y encarcelamiento entre 1940 y 1942.

En 1938, año de rodaje de *Sierra de Teruel* junto a Malraux, la guerra está en pleno auge y la situación es insostenible. El 22 de abril Max Aub publica en *La Vanguardia* una llamada de auxilio, un artículo titulado «Las cosas como son. Escúchame, Francia…», que supone un toque de atención al país, sobre todo por su pasividad ante la Guerra Civil, por cobardía o acomodo. Le recuerda a su Francia natal que históricamente las dos naciones han estado relacionadas, para bien o para mal. El paisaje y la geografía marcan el comienzo del discurso:

> No hay cosa como un mapa. Se lo planta uno delante y puede dejarse ir por el vértigo, hablarle como a persona conocida de tiempo; […] Se puede uno dar el gusto de ser profeta sobre una materia tan viva y eterna como es la Geografía, una ciencia que no engaña. […] Los continentes son firmes, las fronteras aleatorias. […] Un país lleva sus límites como sus modas: una temporada[12].

Se dirige a Francia como a una persona de carne y hueso, como a una vieja amiga por la que siente afecto, y la define como inconfundible (su campo, su gastronomía, sus comedias…). Francia es como el «ideal del Felipe de "La revoltosa": ni muy alta, ni muy baja; ni muy lista ni muy tonta. En el fondo lo que tú eres es la verdad, la medianía: ni el vivir a ultranza, llevado por un ideal remoto, ni el bien, pero sí el bien vivir[13]». Pero la cobardía ha desacreditado al país: «Y no te atreves, y tanteas un modo, pruebas un camino, te asustas y vuelves atrás[14]». Aub profetiza que España ganará la contienda y entonces Francia perderá su grandeza y la oportunidad de tener un futuro ante Europa y América por sus titubeos, porque no solo se está jugando el futuro de España en esta guerra:

> Y si consintieras que se viniese a perder este primer «round» de nuestra guerra –que no sucederá, porque somos los más,

12. Max Aub, «Escúchame, Francia…», *La Vanguardia*, 22-04-1938, p. 3.
13. *Idem.*
14. *Idem.*

> los mejores y tenemos la razón–, entonces verías cómo los Pirineos alzaban sus cumbres de modo inverosímil, […] porque aquí se juega no sólo el mañana de Europa, sino el de nuestra América, […] No es sólo tu libertad, el verte reducida mañana a un rango secundario en el mapa y la historia de Europa: es también tu hundimiento en las otras partes del mundo lo que te juegas en tus titubeos[15].

Max Aub piensa aún que Francia intervendrá en la Guerra Civil en contra de la Dictadura, pero lo cierto es que han pasado dos años y él ya está dolido y disgustado. Ofrece, mediante esta llamada, una última oportunidad al país vecino que lo vio nacer para reaccionar. Al principio lo hace recordando lo que han sido los dos países y, al final, con cierto tono de amenaza, ante un futuro demócrata que dejará, inevitablemente, relegada a Francia. Su mensaje se sintetiza claramente y con fuerza en las palabras finales: «Nosotros no titubeamos. Aquí morimos aguardándote. Te hablo, sé que me oyes, pero no sé si me escuchas: por nosotros y por ti, lo deseo de todo corazón[16]».

Pero Francia no responde, como tampoco lo hizo antes. Y es que este artículo no fue la primera llamada de Max Aub a la solidaridad, pues ya lo había hecho antes participando en reuniones de propaganda y tomando la palabra junto a André Malraux o Rafael Alberti, entre otros. Por otro lado, el discurso pronunciado en el décimo Congreso Internacional de Teatro, mencionado anteriormente, según Malgat: «Por su contenido, […] no es solamente el de un dramaturgo, sino una nueva etapa de implicación de Aub en la política cultural de la Segunda República[17]». Sin embargo, como él mismo señala, Francia le oye, pero no le escucha.

A finales de enero de 1939, Aub y todo el equipo de rodaje de *Sierra de Teruel* tienen que salir rápidamente de Barcelona, debido al avance de las tropas franquistas. El escritor cuenta entonces con un pasaporte diplomático que obtuvo cuando fue nombrado comisario adjunto de la Embajada de España en París, lo que le permite cruzar

15. *Idem.*
16. *Idem.*
17. Gérard Malgat, *op. cit.*, p. 70.

la frontera varias veces para traer a Francia una maqueta de un avión necesaria para terminar de rodar la película en París[18].

Instalado ya en la capital francesa, Max Aub necesita los documentos para regularizar su situación, pero no los consigue. De modo que vive en una situación precaria, ya que ha dejado todas sus pertenencias atrás (de nuevo, aunque esta vez en España) y apenas tiene ingresos. En Francia es considerado extranjero, activista e incluso indeseable. Emocionalmente se siente también defraudado con los exiliados republicanos, que no escriben, según él, contra la Dictadura, sino para crear polémicas entre ellos mismos. La sensación de soledad va creciendo cuando sus compañeros y amigos empiezan a emigrar a México, Argentina o Chile. Sin embargo, él decide no marcharse en ese momento, porque se siente totalmente vinculado a Europa y prefiere esperar: aún mantiene la esperanza de que la situación se resuelva.

Pero nada más lejos. En febrero de 1940 una denuncia anónima llega a las oficinas del embajador de España en París, señalando a Max Aub como alemán, nacionalizado español durante la Guerra Civil, comunista, revolucionario y sujeto peligroso. Además, alguien añade a mano la palabra «hebreo[19]». Es detenido el 5 de abril y empieza su recorrido por diferentes campos de concentración. Primero, en Roland Garros, desde donde empieza a escribir a amigos para conseguir su liberación, sin obtener resultados. En mayo se recibe en este campo una nota que incluye una lista de «28 extranjeros indeseables», entre los que figura Max Aub, y en la que se recomienda que sean internados de inmediato en el campo de Vernet. Allí pasará un tiempo, hasta el 21 de noviembre, cuando lo ponen bajo arresto domiciliario en Marsella, donde obtiene los papeles necesarios para emigrar, tanto a México como a Estados Unidos. Pero sigue sin partir: su nivel de compromiso es indestructible y decide quedarse en Europa, ayudar a los refugiados y ofrecer resistencia a las tropas nazis. Así que en 1941 es detenido de nuevo y encarcelado durante unos días en Niza. Vuelve entonces a activarse el engranaje de informes y denuncias falsas, creando una imagen de Max Aub totalmente adulterada: comunista, antifrancés, y un largo etcétera que lo lleva de

18. *Ibid.,* p. 80.
19. *Ibid.,* p. 90.

nuevo al campo de Vernet y, más tarde, al campo de Djelfa (reservado para presos políticos peligrosos). Max Aub escribe muchísimas cartas pidiendo ayuda a amigos y también son numerosos los que escriben solicitando su liberación, entre ellos Gilberto Bosques, Cónsul General de México, que solicita que embarque inmediatamente hacia México. Las cartas empiezan a surtir efecto y se considera su liberación: al fin y al cabo, cuenta con los papeles necesarios para salir de Francia y entrar en México. Finalmente, el jefe de la policía administrativa de Casablanca dirige un telegrama al director del campo de Djelfa solicitando su liberación. Sorprendentemente, esta orden se ejecuta sin consultarlo con las autoridades superiores y de forma muy rápida, lo que le ahorrará mucho sufrimiento a Aub, porque días después llegará al campo otra nota que recomienda no liberar a 8 personas, entre ellas Aub, por ser extranjeros extremistas que realizan propaganda antifrancesa[20]. Afortunadamente para entonces ha conseguido salir y ha llegado a Casablanca, aunque demasiado tarde para embarcar rumbo a México, así que permanece escondido en una maternidad durante tres meses. Consigue llegar a México en octubre de 1942.

Hasta que pasen 15 años Aub no volverá a pisar Europa, pero en ningún momento se desvinculará de ella, bien a través de su escritura, bien intentando ayudar a los compañeros que continúan presos en los campos de concentración. Sigue creyendo en Europa y mantiene la esperanza en Francia. En este sentido, es muy revelador otro artículo, publicado en 1947 y titulado «París, a pesar de todo»: después de la guerra, después de la decepción con Francia, Aub perdona y no olvida a su querido país natal ni en sus textos literarios, poblados de personajes, paisajes y referencias francesas, ni en sus artículos. Volverá a recorrer literariamente las calles y ambientes de París una y otra vez a lo largo de toda su obra:

> Après la défaite de l'Espagne républicaine, après les persécutions subies en France, Paris reste présente dans de nombreuses œuvres que Aub écrit pendant les trente années de son exil mexicain. Les déambulations de l'écrivain changent évidemment de nature dans les œuvres qui rendent compte des années de guerre [...] Tant dans Paris intra-muros

20. *Ibid.,* p. 108.

> que pour les villes de banlieue, les indications géographiques sont véridiques et précises, faites des trajets qui ont été ceux de Aub pendant les périodes où il a vécu dans la capitale […] Et si durant plus de quinze ans il ne peut, du fait d'une interdiction de séjour invraisemblable mais bien réelle, revenir à Paris, son œuvre continue d'y «repasser[21]».

No regresa constantemente a París en su obra porque se sienta francés. De hecho, a pesar de que nació en Francia y de que pasó más años en México que en cualquier otro lugar, Aub se siente español: «Ahora tengo que decirles algo: no creo que sea alemán ni francés. Soy español puesto que uno es siempre de donde hace el bachillerato; de donde se hace uno hombre[22]». París ocupa un sitio especial en el plano emotivo por representar su infancia, sí. Pero hay algo más: esa ciudad de su niñez supone para él un modelo ideológico y cultural. La capital aparece como un espacio idílico, cosmopolita, una especie de crisol de culturas en constante movimiento, marcado por la diversidad, la vanguardia y la actividad intelectual. París es la nostalgia, el dolor y el deseo de regreso, pero más que a un espacio físico, a un momento idílico para el autor. Un sentimiento de anhelo por un momento pasado que le ha sido arrebatado. Lo que tuvo y ya no tiene y, también, lo que pudo ser y no fue.

Aub está lejos de Europa y la distancia reactiva sus recuerdos. A través de una voz íntima pero anónima, el autor nos lleva a recorrer las calles, los colores y sabores del París de su memoria, donde permanecen el Sena, los autobuses verdes, la calle Lafayette, los puestos de libros viejos o la galería de quesos:

> Donde quiera que se esté, uno se acuerda siempre de París […] Puede estarse donde se quiera, siempre se acuerda uno de París […] El puesto de periódicos, la columna con los anuncios de los teatros, –las revistas–, la vendedora de castañas asadas, los pomos de violetas…[…] El agua corriendo bajo el bordillo de las aceras, el museo Grévin y el tintinear pueblerino de las entradas de los cines. El falso clásico de Nuestra

21. Gérard Malgat, «París a pesar de todo: Paris dans les déambulations littéraires de Max Aub, entre l'intime et l'universel», *Diablotexto. Revista de crítica literaria*, 7 (2003-2004), p. 71.

22. Gérard Malgat, *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada, op. cit.*, p. 40. El texto pertenece a la serie de entrevistas realizadas por André Camp.

> Señora de Loreto. Del otro lado el boulevar Courcelles, el parque Monceau. ¿Quieres amontonar más nombres[23]?

Pero no son las plazas, ni los teatros, ni las calles. Al fin y al cabo, «En todas las partes del mundo hay algo bueno de beber. […] ¿Dónde no? Hagamos la lista: Barcelona, Berlín, Varsovia, Londres, México, Nueva York, Madrid, Moscú, Madrid, otra vez Madrid, Viena la vieja». Y tampoco es que aquella fuera su mejor época, pues «No es que pasara uno allí los mejores años de su vida; de eso ¡ni hablar![24]». No, París se añora por otras razones: es el lugar de la existencia plena, una forma de ser y de sentir:

> Y entonces dijo: –París no es una ciudad, sino una manera de vivir. Se está allí de otra manera, viviéndose como en todas partes. […] En París se tiene confianza en la obra del hombre. No en lo hecho o por hacer. […] París es una manera de entender el mundo. Una manera especial de estar, de sentirse cómodo. […] ¿Quién no quiere volver? ¿Quién no se acuerda? ¿Quién no lo añora[25]?

Hay que destacar ese «Y entonces dijo», única marca de diálogo en un texto, como hemos mencionado antes, íntimo y anónimo. Hasta ese momento parece escrito como una reflexión personal, en la que de repente encontramos el rastro de un interlocutor. Señala Malgat a propósito de este asunto:

> Ce texte est assez curieux dans sa forme, car il s'agit ni tout à fait d'un monologue ni d'un dialogue : l'auteur de l'article, Aub donc, écoute l'éloge de Paris exprimé par le monologue d'une voix qui reste anonyme, voix seulement signalée par un "y entonces dijo" et les verbes "dices" (deux fois), "quieres", "puedes" que cet interlocuteur adresse à l'auteur de l'article : peut-être par désir de Aub de ne pas trop personnaliser, par pudeur de ne pas trop exposer directement son passé au regard des lecteurs mexicains ? Au milieu de multiples considérations comparatives visant à faire comprendre au lecteur qu'il ne s'agit pas tant des rues ou des places, des boutiques ou des cafés, lieux ni plus ni moins beaux que dans d'autres

23. Max Aub, «París, a pesar de todo», *Nacional*, 25-08-1947, pp. 4-5.
24. *Idem.*
25. *Idem.*

> villes d'Europe, mais plutôt d'une sensation, d'un sentiment que Paris abrite une épaisseur d'existence, de valeur du présent, on trouve cet aveu, signe de la discrète présence, voilée, de l'intime [26].

Así pues, ni las calles ni los monumentos, ni la comida ni el vino. París es un sentimiento, una sensación de comodidad al saberse en casa, entendiendo el hogar como un epicentro cultural, ideológico y estético, la ciudad que fue universal. Y es París, pero no Francia: Aub no olvida lo que ha pasado allí, los campos en los que estuvo detenido, cómo Francia les dio la espalda a los que pedían auxilio, a España. Y, por supuesto, tampoco olvida que no se le permite el regreso. Lo afirma tajantemente para cerrar el artículo: «No es por Francia –ese es otro cantar– es por París».

Cabe señalar que volveremos a encontrar este texto años después, en su obra *Jusep Torres Campalans*. En la cuarta parte, el periodista Jordi Avellac, que había vivido casi toda su vida en París, regresa a Barcelona a pasar sus últimos años:

> Colaboraba en *La Vanguardia*, donde escribía artículos "de estética", en los que fundía memorias y hechos recientes, en un estilo modernista –un tanto d´annunziano– que tenía éxito entre los aprendices de escritores de la época. Los solía escribir en la mesa del café y, antes de enviarlos a la redacción del periódico, con un limpiabotas que tenía asalariado para ese menester, leía sus cuartillas a la media docena de "artistas" que le rodeaban en el sofá, bajo el espejo del café; […].
>
> –Todavía no tiene título, jóvenes ilustres, pero paren mientes [27].

A continuación, Avellac lee a los tertulianos su artículo, que prácticamente no se diferencia del publicado por Aub en 1947, apenas cambian algunas palabras y nombres de lugares concretos (el café Flore ahora es Madrid), o determinadas referencias gastronómicas (desaparecen los caracoles y aparecen los *croissants*). Lo más significativo, como señala Malgat, es que:

26. Gérard Malgat, «París a pesar de todo: Paris dans les déambulations littéraires de Max Aub, entre l'intime et l'universel», *op. cit.,* p. 74.

27. Max Aub, *Dos vidas imaginarias. Jusep Torres Campalans. Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*. Barcelona: RBA, 2011, pp. 119-120.

> Puisque que l'auteur de l'article est "un autre", la tournure impersonnelle "uno" qui apparaissait dans la première version n'est plus nécessaire et la phrase précédemment citée devient : "No que pasara allí los mejores años de mi vida, pero…". Le "mi" devient possible par la distance que la fiction installe vis-à-vis de l'autobiographique. Un Max Aub "que no fue" ce Jordi Avellac[28] ?

Pero en 1947 aún queda mucho tiempo para el ansiado regreso a París: pasarán 9 años hasta que vuelva a pisar Europa. Y no será fácil. En 1950 intenta viajar a Europa para visitar a su padre enfermo. En España está Franco y lo ve imposible, así que solicita un visado para Francia, pero su expediente sigue en París, con el mismo contenido, y su petición no tiene éxito. Por tanto, en 1951, muy enojado, escribe directamente una carta a Vincent Auriol. Es una carta dura y sincera, donde Aub retoma el concepto de verdad y llega a decir que no existe, que la verdad es lo que está escrito sobre él, es decir, un personaje que han inventado y que no tiene nada que ver con la realidad:

> Es decir, que yo, mi persona, lo que pienso, lo que siento, no es la verdad. La verdad es lo que está escrito. Claro que yo, como escritor, debiera comprenderlo mejor que nadie. Es decir, que lo que vive de verdad son los personajes y no las personas. Miguel de Unamuno lo sostuvo elocuentemente. Yo, Max Aub, no existo: el que vive es un peligroso comunista que un soplón denunció un día, supongo que por justificar su sueldo. Ese soy yo, y no yo, Max Aub, ese que yo conozco y con quien estoy hablando, y que con el mayor respeto le escribe. Tal vez lo esté haciendo con una pequeña esperanza de que este Max Aub de papel que le presento pueda vencer al otro de cartoncillo que tiene fichado la policía[29].

No pide misericordia al presidente, sino que rectifique el error y la injusticia que han cometido. Pero Aub no consigue ver a su padre antes de que muera, lo que le sumergirá en un periodo difícil, marcado por la frustración, la crisis interior, el enojo, el desencanto ante los demás intelectuales exiliados e, incluso, la mala salud. En 1956 le

28. Gérard Malgat, «París a pesar de todo: Paris dans les déambulations littéraires de Max Aub, entre l'intime et l'universel», *op. cit.*, p. 75.

29. Max Aub, *Hablo como hombre*. [Ed.] Gonzalo Sobejano. Segorbe: Fundación Max Aub, 2002.

comunican que le han naturalizado mexicano, lo que agrava todavía más esa crisis de identidad que viene arrastrando desde hace años, provocada por la larguísima separación de Europa y por la lucha constante contra ese personaje inventado, que no es él, pero es el que figura en los papeles oficiales y le impide regresar. Lo que escribe en ese momento muestra a la perfección su pesar:

> ¿Qué soy? ¿Alemán, francés, español, mexicano? ¿Qué soy? Nada. ¿De quién la culpa? ¿Cómo culparme? Y, sin embargo, latente, esa punzadura, ese veredicto: culpable.
>
> Quise ser escritor. ¿Qué soy? ¿Novelista, dramaturgo, poeta, crítico? No soy nada; ahí también, con más razón, la sentencia: culpable.
>
> En el fondo, en el mar que penetra rugiendo en la cueva más baja, la razón: si fueses poeta, novelista, lo que fuera, serías español, mexicano, francés o alemán. Como no lo eres, no eres nada, nada, nada: ni judío siquiera[30].

Finalmente, tras varias negativas y dificultades más, gracias a la embajada de México en París y, concretamente, al embajador Jaime Torres Bodet, Aub consigue un visado para una estancia corta y a condición de no ver a españoles. Pero el regreso a Europa y, sobre todo a Francia, no le produce precisamente buenas sensaciones. Encuentra un continente anclado en el pasado, estático: «Aub se sorprende al comprobar hasta qué punto la "vieja Europa" ha permanecido idéntica a la de su recuerdo, en sus modos de vida inalterados, en un espacio-tiempo que parece haberse detenido[31]». Durante su exilio en México, como ya hemos mencionado, Aub es un gran lector de la prensa europea y escribe mucho sobre la vida política francesa, a la que sigue muy de cerca, pero, cuando ese año –diciembre de 1956– regresa a su país natal, es precisamente la situación política con la que se encuentra cara a cara la que le irrita y le produce sentimientos de cólera y exasperación. No puede ocultar su enojo:

> Francia, triste, zafia, agria. Se dan cuenta de que han perdido algo –por su culpa– y no lo quieren reconocer. […] Gran reino de la mediocridad donde los políticos de la Tercera

30. Max Aub, *Diarios (1939-1972), op. cit.*, p. 273.

31. Gérard Malgat, *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada, op. cit.*, pp. 137-138.

> República aparecen como grandes figuras. Viven en el recuerdo y la apetencia de Poincaré, Briand, Caillaux, como si hubiesen sido genios. […] Esta dependencia francesa, ese fracaso, es nefasto para la libertad española. Franco no puede sino crecerse sobre una Francia débil[32].

Las palabras que escribe en ese momento son duras, pero no solo muestran rabia y decepción, sino que, además, intentan dilucidar cómo se ha llegado a esa situación. Su visado apenas le permite permanecer en París unos doce días, y no será hasta 1958 cuando consiga, por fin, uno sin cortapisas, el permiso que tanto tiempo había esperado y que le permitirá regresar sin tantas restricciones. En septiembre de ese mismo año realiza su segundo viaje a Francia, viaje con el que intentará volver a entrar en el mundo literario parisino: firma un contrato para publicar *Jusep Torres Campalans* en francés, escribe en revistas, se reencuentra con viejos amigos, etc. Pero no abandona a los lectores mexicanos: durante su exilio ha colaborado en numerosas publicaciones, pero ahora, desde Francia, tiene por fin la oportunidad de ver con sus propios ojos lo que allí ocurre. Ante lo que encuentra, su respuesta será intentar esclarecer el porqué de la situación nefasta de un país que antes había sido la representación del racionalismo, de lo intelectual e ilustrado. Y lo hace escribiendo cinco artículos para el periódico *Excelsior* en 1959, artículos con los que pretende explicar a los lectores mexicanos la evolución sociológica que ha sufrido el país y que ha desembocado en la situación actual.

En el primero de ellos, Aub, que se presenta como «observador analítico de *Excelsior* en viaje especial», relata el cambio de voto de los franceses del radical socialismo a la «derecha *degaullista*» por desencanto, sobre todo por la actuación en Argel y porque la derecha prometió posicionarse en el centro. Habla de un cambio de gobierno sin revolución, y se plantea qué ha pasado con la política francesa y, especialmente, con los intelectuales:

> ¿Qué ha sucedido? Todo tiene su explicación; doy la mía, sin pedir crédito. […] Los intelectuales "de izquierda" franceses que constituyeron, durante cincuenta años, el emblema de su

32. Max Aub, *Diarios (1939-1972), op. cit.*, p. 186.

> política, han dejado de contar. Callan. No saben qué decir, "destanteados", como decimos[33].

No solo la guerra de Argelia tiene que ver con la nueva situación: el pueblo está herido en su amor propio, desencantado, malhumorado, cansado. Pero, sobre todo, se ha producido la desaparición de un «foco de atracción»: mientras que todos los grupos políticos han conservado, más o menos, sus partidarios, el grupo radical-socialista ha salido roto de la confrontación popular y la mayoría de sus seguidores han pasado a formar parte de la Unión de la Nueva República. Cierra el artículo preguntándose el porqué de esa derrota y quién tiene la culpa:

> Ni siquiera puede echarse la culpa a las divisiones internas del partido radical-socialista, que las conoció desde que tuvo uso de razón; ni tampoco a la falta de personajes relevantes […] Sencillamente perdieron su clientela, lo mismo los inclinados a la derecha que los que parecían tener aficiones contrarias. ¿Por qué[34]?

El siguiente artículo, bajo el título de «El Radicalismo», analiza las razones del cambio de pensamiento del pueblo francés y encuentra en las transformaciones socio-económicas el motivo principal. La clave está en la pequeña burguesía, que antes apoyaba el socialismo radical, tranquila porque ese radicalismo no tocaba sus ahorros y podían «ejercer de izquierdas» sin problemas, con seguridad para ellos y para sus hijos: «Acostumbrados a bien comer, amigos del buen beber, agradecían a la vida y a la providencia el haberles hecho el favor de hacerles nacer franceses[35]». Pero ahora hay que tener en cuenta diversos factores: por un lado, la desaparición del anticlericalismo, que contribuyó al cambio. Por otro, la aparición de la bomba atómica, que hizo que los franceses temieran tanto a los americanos como a la URSS: la destrucción vendría de cualquier lado, pero llegaría, y de nada servirían sus ahorros y bienes:

33. Max Aub, «Explicación de Francia. No explica la implantación de la Nueva República Gala, lo de Argel», *Excelsior*, 01-03- 1959, pp. 7-8.

34. *Ibid.*, p. 8.

35. Max Aub, «Explicación de Francia. El Radicalismo», *Excelsior*, 02-03-1959, p. 7.

> Ante esta perspectiva, ratificada diariamente por tirios y troyanos, el francés, conocido por su amor al ahorro y desconocimiento de la geografía, varió –en estos aspectos– del todo en todo. En vez de atesorar se puso a comprar bienes de consumo y se echó a conocer el mundo a su alcance[36].

Señala Aub que lo que más le sorprende es el inconmensurable número de coches que llenan las carreteras francesas y europeas: el francés medio ha dejado de ahorrar, ahora compra bienes de consumo y ha empezado a viajar. Todos tienen coches y el mundo se llena de franceses alegres con ganas de vivir. Aparecen el consumismo y las compras a plazos, que necesitan un gobierno estable. Y a esta situación se suma, además de los pequeños burgueses, un proletariado que goza de sueldos decentes: los votantes del socialismo radical.

En el tercer artículo, titulado «Una izquierda sin filosofía», Aub achaca la culminación del desastre del partido radical-socialista a una clara falta de ideología de la izquierda, inmersa en un contexto en el que otros factores (como la creación de un partido social católico o el miedo atómico, entre otros) no hacen sino acabar de rematar a un país que, si bien antes era ejemplo de pueblo ahorrador y positivista, ahora es solo una víctima más del capitalismo y la sociedad de consumo. Habla de una izquierda sin ideario: los escritores, filósofos y, sobre todo, la gente en general, encajan, desde su punto de vista, en los párrafos de la *Francia bizantina*. De hecho, cierra el artículo citando unos párrafos de la obra de Julien Benda, en la que el autor francés afirma que la enseñanza moral de la literatura francesa del último medio siglo hace apología, entre otras cosas, del maquiavelismo y de la adhesión mística al dogma católico, y exalta la abyección humana, la indiferencia y la moral guerrera.

El desencanto, la pérdida de valores, el comunismo y el socialismo por vías poco claras y viciadas han creado una situación lamentable. Describe al pequeño burgués francés como aquel que «ya no se pregunta cuánto va a poder ahorrar sino cuánto va a poder gastar al año[37]». Pero es sin duda, en opinión de Aub, esa falta de filosofía por parte de la izquierda la que ha provocado su derrumbamiento:

36. *Idem*.

37. Max Aub, «Explicación de Francia. Una izquierda sin filosofía», *Excelsior*, 03-03-1959.

> es la falta de una base filosófica propia y apropiada a la izquierda francesa. El radicalismo, el de la buena época, el que hizo de Francia espejo de libertades, paradigma de tantos países de segundo orden, carece hoy de una base ideológica. Lo cual explica más claramente que cualquier otra cosa, su derrumbamiento[38].

Si Francia era el país de la razón, ahora los «hombres de izquierda» han adoptado una filosofía irracionalista, idéntica a la de Heidegger. Y señala Aub que lo mismo ocurrió en la España de José Ortega y Gasset, al que se refiere como «oráculo de las izquierdas burguesas peninsulares, influido por la misma fenomenología germánica[39]». Y, para ilustrar esta idea, Aub cita un fragmento de una novela de José Corrales Egea, inédita aún en ese momento y que hace referencia a los pensamientos de un joven falangista:

> Durante mi racha izquierdista leí obras de Unamuno, los ensayos que publicaba en "Ahora", y dos o tres libros de Ortega. Al primero no he llegado a entenderlo; me parece oscuro y contradictorio. El segundo me gusta más, y creo que ha influido sobre mí. Siempre me opuse a que se le atacase, y cuando algún camarada pretendía meterlo en el mismo saco de los liberales le recomendaba que lo leyera con atención. No comprendo, en efecto, por qué no lo hemos reivindicado; ha sido sin duda un error, pues Ortega es en el fondo un falangista que se ignora. […] Ortega coincide con nosotros además en su desprecio a los anglosajones, a los franceses y a los pueblos vulgares sin espíritu guerrero como los nórdicos. Al mismo tiempo admira a los alemanes casi hasta la exageración, y el único defecto que le encuentro es que en su ansia por apartarnos de los pueblos ramplones e industrialistas, pacifistas y parlamentarios, pretendía convertirnos en germanos, lo que tampoco me parece bien[40].

No hay que olvidar que Max Aub siempre estuvo muy interesado en las publicaciones de Ortega. Destacó en varias ocasiones la importancia de sus revistas, especialmente de *Revista de Occidente*, de la que era lector asiduo y a través de la cual conoció las teorías

38. *Idem*.
39. *Idem*.
40. *Idem*.

de Heidegger, Pirenne o Husserl, entre otros. Sin embargo, siempre tuvo una opinión crítica con respecto a Ortega y reconoció en varias ocasiones que no comulgaba con sus ideas. De hecho, en el *Discurso de la novela española contemporánea* había dedicado un capítulo al filósofo titulado «La culpa de Ortega»:

> José Ortega y Gasset, escritor elegante, experto expositor de novedosas teorías extranjeras, muy dispuesto a confundir el mundo con su mundillo, husmeador europeo, confundiendo el olor de la cocina con el del tiempo, presuntuoso de su inteligencia de verdad superior, inconsciente de su autoridad por desprecio de los demás, ligero y juguetón porque así se lo mandaba la escuela, produjo graves males irreparables[41].

El texto continúa señalando el error que cometía Ortega cuando afirmaba que en España «lo intelectual» no estaba valorado. Sin embargo, en opinión de Aub, era exactamente lo contrario y, dirigiéndose a Ortega, añade:

> Lo que sucedía es que al intelectual no le daban el trato zalamero que usted añoraba. Lo que usted sentía es que no le lamieran los zancajos, no le llamaran maestro, ni le hicieran tiernas caravanas académicas a lo francés, o porque faltara cierta rigidez profesoral germánica en las reuniones[42].

Habla también en este *Discurso* del desprecio de Ortega a los demás, al pueblo en general, al hombre medio («No se le ocurre pensar que él puede ser un hombre medio. No, él es excepcional[43]»), y de cómo ese desprecio que inunda toda su obra. Por tanto, la opinión de Aub sobre Ortega, su filosofía y su obra, estaba clara desde ya hacía mucho tiempo.

El cuarto artículo de la *Explicación de Francia* pone de manifiesto cómo los grandes políticos están sometidos a la dictadura de la reaccionaria e inamovible Administración y, sobre todo, a sus jefes:

> De hecho, la gran victoriosa es la Administración –con mayúscula–. […] Todas las reformas llevadas ahora al cabo estaban previstas por la Administración y sirven, ante todo,

41. Max Aub, *Discurso de la novela española contemporánea, op. cit.*, p. 151.
42. *Ibid.*, p.153.
43. *Ibid.*, p.159.

> para reforzar su poder, de acuerdo, naturalmente, con el capital financiero, así este, según rumores sea algo más liberal[44].

Señala que las últimas reformas son de todo menos revolucionarias, lo que es muy acorde con el sentimiento dominante en Francia: la gran novedad gala es la sumisión a los que tienen el poder. El fascismo acecha y Francia puede caer en cualquier momento: «Se dan hoy en Francia, "a priori", las condiciones de un Estado fascista[45]». Estamos ante una política sin ideales (o políticos sin ideales), en un contexto en el que los que tienen el poder no cambian nada.

La serie de artículos se cierra con «Argelia: esperanza y peligro». Faltan aún unos años para que se resuelva la guerra con la proclamación de independencia de Argelia. Aub manifiesta sus preocupaciones ante lo que puede pasar si no termina ya el conflicto y vuelve a arremeter contra los intelectuales, concretamente, contra su no actuación: «Por otra parte, los intelectuales argelino-franceses, que podían haber jugado un papel muy importante en la conciliación, se han acoquinado, siguiendo el ejemplo de los metropolitanos[46]». Teme que, si la situación no se resuelve y surge una crisis económica, impere en Francia «un orden parecido al que mantiene Francisco Franco en España[47]». Sin embargo, mantiene la esperanza en la tradición francesa, en su moral progresista, como demuestra el último párrafo, que sirve de cierre para el artículo y para su *Explicación*:

> Contra todo esto queda la idea de Francia, clavada en la pared de la Historia imperecederamente. Quiérase o no, Francia sigue representando para mucha, muchísima gente, la idea del progreso moral. Otras naciones han andado más camino en lo material, en el progreso de las ciencias, disociando los fines del hombre, sin tener en cuenta la "condición humana". Las humanidades aún conservan, en el espíritu de muchos, una faz francesa. ¿Será suficiente esta tradición –sin duda viva, todavía en el cuerpo galo– para retenerla e impedir el deslizamiento del Estado francés por caminos nada gratos a la

44. Max Aub, «Explicación de Francia. Del fascismo latente», *Excelsior*, 04-03-1959.

45. *Idem.*

46. Max Aub, «Explicación de Francia. Argelia: esperanza y peligro», *Excelsior*, 05-03-1959.

47. *Idem.*

> libertad? Con Francia nunca se puede desesperar. El general De Gaulle parece ser una garantía. Tal vez sea un milagro. No sería el primero realizado a orillas del Sena[48].

En estas últimas palabras queda patente la ilusión que aún alberga en Francia y, sobre todo, la idea de lo que este país representa: paladín de las libertades humanas y símbolo del progreso moral. Pero desde 1940, con el derrumbamiento de la República francesa –y sin olvidar la derrota republicana en España–, ha perdido sus valores. Los acontecimientos políticos que llevan a la derrota radical socialista son analizados por Aub con minuciosidad y se muestra muy crítico con las transformaciones socio-económicas del país, factor decisivo que cambia el modo de ser y la ideología de los franceses, convertidos ahora en una sociedad de consumo ansiosa por disfrutar de la vida. La izquierda carece de una base filosófica apropiada y el fascismo acecha a la vuelta de la esquina.

En conjunto, a través de estos siete artículos se pone de manifiesto la gran capacidad del Aub cronista y su empeño por comprender lo que está ocurriendo. Pone al servicio de la búsqueda de la verdad toda su energía, memoria y conocimiento, y encuentra en la escritura la mejor forma de llegar a ella. Escribe, sin lugar a duda, para dar testimonio, para contar su historia, que es también la de Francia. Asimismo, queda patente su apego por los valores heredados de la Francia ilustrada, que ahora se tambalean, pero en los que no pierde la esperanza. Francia, y especialmente París, son emblema de lo intelectual y cultural, representan la moral progresista y los ideales que serían, según Aub, la solución a los conflictos del momento. Comprometido y preocupado hasta el final, Max Aub espera que se produzca el milagro mientras contribuye con sus textos al esclarecimiento de la realidad y a la comprensión de la historia, porque «por su personalidad Aub es precisa e irreductiblemente eso: un republicano, enciclopedista universal, difusor de ideas y propagador de cultura[49]», pues estaba convencido de que el escritor debe involucrarse con los conflictos históricos, sociales y políticos de su tiempo. Sirvan para ilustrar esta idea las palabras del propio Aub, al referirse a los escritores del nuevo realismo literario: «Se han acercado al ambiente no

48. *Idem.*

49. Gérard Malgat, *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada, op. cit.*, p. 275.

con afán de describirlo, sino de comprenderlo y emitir juicio, y esta es la diferencia fundamental con el naturalismo pasado: el escritor, ateniéndose a la realidad, *toma partido*[50]».

50. Max Aub, *Discurso de la novela española contemporánea, op. cit.,* p 179.

Jorge Semprún, la escritura del horror

Esther de Orduña Fernández
Universidad Alfonso X El Sabio

Cuando a Jorge Semprún se le preguntaba por su nacionalidad, su respuesta era siempre la misma: «Soy en primer lugar y ante todo un ex deportado de Buchenwald», puesto que ahí, durante ese exilio, echó raíces su identidad desarraigada[1]. Semprún es un caso especial dentro de los escritores del exilio, porque encontrándose en el exilio en Francia tras haber abandonado España al estallar la Guerra Civil, no se sintió exiliado hasta que no fue deportado al campo de concentración de Buchenwald, donde fue llevado a otro país y otra lengua diferente a la francesa y española.

Para escribir casi toda su obra, Semprún tomó el idioma francés. Él mismo dice que podría haber empezado a escribir en español, ya que cuando comienza *El largo viaje*, su primer libro, se encuentra en Madrid, pero usa el francés porque «ésa era la lengua de mi adolescencia, en la que había vivido esa historia[2]» y porque todos sus libros estaban censurados en España, por lo que «¿para qué escribir en una lengua en la que ni siquiera podría ser publicado[3]?» De esta manera, Jorge Semprún se convierte en un autor desterritorializado porque toma el idioma del país de acogida para escribir la mayoría de sus obras, pero no por completo, ya que, una vez terminada la censura en España, empezó a escribir en español de vez en cuando, «para demostrarme y demostrar en torno mío que sigo siendo un escritor español[4]». La elección del idioma lo hace en función de lo que va a narrar. Así pues, cuando habla sobre sus experiencias como ministro de Cultura en el Gobierno de Felipe González (*Federico Sánchez se despide de ustedes*) o sus opiniones sobre el comunismo en España (*Autobiografía de Federico Sánchez*), elige el español, igual que para narrar la historia sucedida en la ficticia finca La Maestranza (Toledo) veinte años después del estallido de la Guerra Civil en la novela *Veinte años y un día*; pero cuando habla de sus vivencias como resistente o

1. Jorge Semprún, *Pensar en Europa*. Barcelona: Tusquets, 2006, p. 294.
2. Jorge Semprún, *Vivir es resistir*. Barcelona: Tusquets, 2014, p. 111.
3. *Idem.*
4. *Idem*.

(ex)deportado de Buchenwlad, elige el idioma francés, adueñándose de un idioma u otro en función de las necesidades comunicativas que la obra requiera.

A diferencia de otros autores, Semprún nunca sintió que se hubiera exiliado de su ciudadanía española, aunque sí de su idioma materno. El escritor comenzó a hablar el francés cuando apenas tenía dieciséis años –antes ya lo leía con soltura, pero no lo hablaba muy bien– y se convirtió en el idioma principal de su vida, ya que la vida social la llevaba a cabo en francés, mientras que la vida familiar era en español, llegándose a convertir este en su segunda lengua[5].

> Durante cierto tiempo, pensé que había descubierto una nueva patria al adueñarme de la lengua francesa, en la que he escrito la mayoría de mis libros. Pero tampoco es cierto. Desde el punto de vista literario, o soy apátrida –por bilingüe empedernido, por esquizofrenia lingüística definitiva–, o tengo dos patrias. […] A fin de cuentas, mi patria no es la lengua, ni la española ni la francesa: mi patria es el lenguaje. O sea, un espacio de comunicación social, de invención lingüística; una posibilidad de representación del universo[6].

Pero pese a escribir casi toda su obra en francés, pertenecer al canon literario francés y vivir en París hasta el día de su muerte (exceptuando épocas en las que residió en España), Jorge Semprún nunca perdió su condición de español. Él mismo aseguraba que de no haber llegado a Buchenwald, probablemente hubiese acabado integrado por completo en la cultura francesa, puesto que se ahondó en la lengua y la cultura francesa cuando, recién llegado a París, una dependienta le negó un *croissant* por «rojo español del ejército derrotado[7]» porque había notado su origen por la pronunciación. En ese momento, decidió alejarse del español para integrarse en la sociedad francesa y ser aceptado como miembro de la misma, pero el calificativo de la panadera le perseguía, ya que pese a ser detenido en enero de 1944 como resistente en Francia y hablar un perfecto francés, en el campo de Bunchenwald fue clasificado como «rojo español», como se calificaba a los españoles, *rote Spanier*, en vez de

5. *Ibid.*, p. 110.
6. Jorge Semprún, *Pensar en Europa*, *op. cit.*, pp. 145-146.
7. Jorge Semprún, *Vivir es resistir*, *op. cit.*, p. 140.

resistente francés. Allí en el campo, recupera sus raíces españolas y el antifranquismo, así como el redescubrimiento de la belleza de la lengua española de la mano de los españoles que conformaban la pequeña comunidad española en Buchenwald y a los que ayudaba recitando versos de Lorca y Alberti.

En el campo de Buchenwald, que albergaba a 250.000 prisioneros de 35 nacionalidades distintas, Jorge Semprún se convirtió en el deportado 44.904, con un triángulo rojo en el pecho y la letra S de *spanier* estampada en negro. Como conocía la lengua de sus verdugos y, además no tenía más profesión que la de estudiante, lo que no era considerado una profesión, obtuvo un puesto de trabajo en las oficinas del campo, lo que le costó ganarse el calificativo de *kapo*, colaboracionista, debido a que no le impusieron trabajos forzados como al resto de presos, sino que tuvo una experiencia en el campo más liviana que otros. Pero tener una posición privilegiada no le evitó vivir el horror y ver la muerte de seres humanos de una manera salvajemente industrializada.

La obra de Semprún está centrada, sobre todo, en sus experiencias como deportado en el campo de concentración de Buchenwald, de las que dio testimonio a lo largo de su vida como escritor. Para él era un imperativo moral hablar de ello, no solo para recordar a los compañeros que no pudieron dejar el campo o para dar cuenta de las atrocidades que allí se dieron, sino porque quiere, a través de esos horrores, advertir a la sociedad, ya que para él, «el compromiso del escritor tiene forzosamente un carácter más global» que va más allá del simple compromiso con la escritura[8]. Es decir, ha de narrar los horrores del nazismo para evitar que pueda haber más en el futuro. Para hablar del horror conocido en esos campos, en este trabajo, usaremos, sobre todo, los artículos que publicó en el periódico español *El País*, desde la década de los setenta y hasta el final de sus días, pero focalizándonos en los que tratan sobre el horror en los campos de concentración[9]. Dichos artículos irán acompañados de extractos

8. Jorge Semprún, «Entre utopía y realidad», *El País*, 10-04-97.En línea: <https://elpais.com/diario/1997/04/10/cultura/860623201_850215.html> [consultado el 22-06-2020].

9. Para saber más sobre el horror en la narrativa de Jorge Semprún y la literatura concentracionaria, *cfr*. Javier Sánchez Zapatero, *Escribir el horror: literatura*

de algunos de sus libros, pues es imposible entender y conocer la literatura de Semprún sin estos.

Semprún siempre soñó con ser escritor, pero no se dedicó a ello hasta 1963, casi veinte años después de la liberación de Buchenwald, pues primero tenía que «olvidar aquella experiencia mortífera, para poder seguir viviendo [10]». Él sabía que su deber tras haber vivido en el campo era escribir sobre ello, pero hacerlo le habría costado la vida, por eso

> tenía que elegir entre la escritura y la vida, y opté por la vida. Pero, al optar por esta, tuve que abandonar el proyecto vital de ser escritor, proyecto que había configurado, casi desde la infancia, mi identidad profunda. Tuve que optar por ser otro, por no ser yo mismo, para seguir siendo algo: alguien. Y es que era imposible que escribiera, sin más, lo que fuera, al abandonar el intento de dar cuenta literaria, no sólo testimonial, de la experiencia de Buchenwald [11].

Otros escritores de literatura concentracionaria, como Primo Levi, superviviente del campo de exterminio de Auschwitz, o Elie Wiesel, superviviente tanto de Auschwitz como de Bunchenwald, escribieron pronto sus vivencias, al poco de salir de los campos, pues sentían la necesidad de contar para liberarse de todo lo sufrido. Primo Levi, por ejemplo, nunca se sintió atraído por la escritura ni tenía experiencia en ello, pero encontró en la escritura de *Si esto es un hombre*, apenas dos años tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, la catarsis que le permitiría continuar con vida [12]. Es decir, Levi tuvo que escribir para sobrevivir, o lo que es lo mismo: la escritura le salvó la vida. Pero el proceso de Semprún fue diferente: olvidó para después centrarse en recordar, cuando la idea de la memoria, el recuerdo y el olvido fueron haciéndose más fuertes e insistentes en su cabeza. Así como Levi describe los horrores del exterminio nazi con todos los detalles posibles creando textos que sobrecogen el corazón de cualquiera

y campos de concentración. Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural, 2017.

10. Jorge Semprún, *Pensar en Europa, op. cit.*, p. 142.

11. Jorge Semprún, *Pensar en Europa*, *op. cit.,* p. 142.

12. Javier Sánchez Zapatero, «Jorge Semprúm y Primo Levi: escritura y memoria de los campos de concentración», *Revista de filología Románica*, 33 (2016), pp. 179-189, p. 182.

por la deshumanización vivida, Semprún «se niega a la facilidad de describir muerte y mal solo a través del horror[13]», por ello utiliza una narrativa del recuerdo unida a la memoria sensorial para describir la vida en los campos y sus alrededores. Es lo que hace, por ejemplo, para describir lo más representativo de los campos de concentración: el olor de los crematorios, y es que para él «no hay recuerdo más emblemático, más profundo, que aquel hedor del crematorio, evanescente pero imborrable, indescriptible pero singular entre todos los olores posibles o imaginables[14]». Pero contrariamente a lo que pueda parecer, el escritor no necesita hacer un esfuerzo para atraer ese recuerdo a la memoria, sino que

> bastaría con una distracción de la memoria, atiborrada de futilidades, de dichas insignificantes, para que reapareciera. […] Un breve momento bastaría, en cualquier momento. Distraerse de uno mismo, de la existencia que habita en uno, que se apodera de uno de forma obstinada y también obtusa: oscuro deseo de seguir existiendo, de perseverar en esa obstinación, cualquiera que sea su razón, su sinrazón. Bastaría con un instante de auténtica distracción del propio ser, del prójimo, del mundo: instante de no-deseo, de quietud de más acá de la vida, en el que podría aflorar la verdad de ese acontecimiento antiguo, originario, donde flotaría el extraño olor sobre la colina del Ettersberg, patria extranjera a la que siempre acabo volviendo. […] El extraño olor surgiría en el acto en la realidad de la memoria. Renacería en él, moriría por revivir en él. Me abriría, permeable, al olor a limo de ese estuario de muerte, mareante[15].

Ese recuerdo que le venía a la cabeza cuando había una desconexión con el deseo de vivir es el elemento simbólico más violento que había en el campo. La violencia real se da dentro del crematorio, donde son incinerados los cuerpos sin vida de los presos y reducidos a ceniza, y se convierte en simbólica cuando salen el humo «(o) las llamas por

13. Carlos Fuentes, «¿La escritura o la vida?», *El País*, 30-01-1996. En línea: <https://elpais.com/diario/1996/01/30/opinion/822956410_850215.html> [consultado el 22-06-2020].

14. Jorge Semprún, «El holocausto 60 años después», *El País*, 23-01-2005. En línea: <https://elpais.com/diario/2005/01/23/eps/1106465215_850215.html> [consultado el 22-06-2020].

15. Jorge Semprún, *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets, 1995, pp. 18-19.

la noche[16]» por las chimeneas del horno crematorio. La visión del crematorio con llamas durante la noche representa, de una manera metafórica, el infierno que se vive en el campo de concentración. No es solo la representación de lo que está sucediendo dentro (cientos de cuerpos incinerados), sino que esa imagen convierte al crematorio en un infierno activo –durante el día, con el humo, es pasivo porque está inactivo–, reflejo de lo que sucede dentro del campo. Por eso hay que ocultarlo por las noches, para que no lo vean los enemigos que sobrevuelan los cielos. Hay que mantener la violencia de los campos oculta.

> Me bastaba con ladear un poco la cabeza, sin abandonar mi puesto de trabajo en el fichero central, con mirar por una de las ventanas que daban al bosque. El crematorio estaba ahí, macizo, rodeado de una empalizada alta, rematado por una corona de humo.
>
> O de llamas, por la noche.
>
> Cuando las escuadrillas aliadas avanzaban hacia el corazón de Alemania, para efectuar bombardeos nocturnos, el mando S.S. exigía que se apagara el horno crematorio. Las llamas, en efecto, que sobresalían por la chimenea, constituían un punto de referencia ideal para los pilotos angloamericanos.
>
> En Buchenwald, durante las cortas noches en las que nuestros cuerpos y nuestras almas se empeñaban en revivir –oscuramente, con una esperanza tenaz y carnal que la razón desmentía en cuanto había amanecido–, esas dos palabras, *Krematorium, ausmachen!*, que estallaban prolongadamente en nuestros sueños, llenándolos de ecos, nos devolvían en el acto a la realidad de la muerte[17].

Y esa violencia metafórica se adueñó de todo, por eso en los campos tenían expresiones como «irse por la chimenea o deshacerse en humo[18]» y que, dependiendo de quien lo usara, tenía una connotación u otra, pero siempre el mismo significado. Por ejemplo, los presos lo utilizaban sarcásticamente como expresión de muerte, pero los oficiales y «los S.S. y los capataces civiles, los *Meister*, los

16. *Ibid.,* p. 23.
17. *Ibid.*, pp. 23-24.
18. *Ibid.*, p. 24.

empleaban siempre en tono de amenaza o de predicción funesta[19]». Es decir, de la violencia del horno se crea toda una serie de elementos violentos que se convierten en cotidianos dentro de la vida del campo y lo único que hacen es aumentar la sensación de terror.

En los campos domina la violencia constante. Esta violencia se manifiesta tanto de manera visual, como el humo y las llamas del crematorio, las luces al bajar del tren que lo conducía hacia el campo, la mirada de los SS, quienes vigilan y controlan el campo y hacen de sus ojos una arma; como de manera auditiva, como los ladridos de los perros adiestrados para morder a los deportados o a través de palabras como «jefe», en alemán, pues «todas las palabras alemanas para decir jefe son siniestras[20]», o «Krematorium, ausmachen», palabras que en mitad de la noche arrancaban a los deportados el sueño de la vida, mostrando así cómo esas palabras, pronunciadas por los megáfonos de la torre de control, destrozaban a los presos doblemente, puesto que por un lado los devolvían a la dura realidad a la vez que les interrumpían el sueño necesario y reparador de la noche, el que los mantenía con vida. Pero el mayor acto de violencia como ejercicio de poder en los campos de concentración era ejecutar a un compañero ante todos los demás, ya que esa muestra de poder significaba que ninguno saldría de ahí con vida:

> Ninguno de nosotros, jamás, se habría atrevido a soñar algo así. Ninguno había estado lo suficientemente vivo como para soñar incluso, para arriesgarse a imaginar un porvenir. Bajo la nieve, en formaciones de pasar lista, en rigurosa fila, a miles, para presenciar la ejecución en la horca de un compañero, ninguno de nosotros se habría atrevido a soñar algo así[21].

Adriana Cavarero acuña el término «horrorismo[22]», que mezcla las palabras «horror» y «terrorismo», para designar el horror extremo actual, que va más allá del horror y el terror y que tiene su máxima representación en los campos de concentración nazis, pero sobre todo en los de exterminio, y que es utilizado para definir el sufrimiento y

19. *Idem*.
20. *Ibid.*, p. 33.
21. *Ibid.*, p. 22.
22. Adriana Cavarero, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos, 2009.

el horror de los inermes. Es allí, en los campos de exterminio, donde el horrorismo encuentra su punto álgido porque fue la primera vez en la historia donde los humanos perdieron su condición de humanos y la muerte se convirtió en un proceso industrializado, creado únicamente para un grupo social, tal y como se hace en los mataderos de animales.

> En un campo de exterminio –denominación que convendría reservar para los campos instalados en Polonia, los del conjunto Auschwitz-Birkenau–, la existencia de los deportados se articula en torno al peligro, a la selección. Con cierta regularidad, en efecto, ciertas categorías de deportados –los más enfermos, los menos aptos para el trabajo forzado– son seleccionados para la cámara de gas. Pero ya antes, al comienzo mismo de la cadena industrial del exterminio, desde la llegada a uno de esos campos, la larga fila de los deportados que acaban de bajarse del tren, en el andén mismo que conduce a la entrada, se produce una primera selección. Un oficial de las SS, ángel de la muerte, envía a los unos hacia este lado, a los otros hacia el lado opuesto. Hacia el lado de la entrada en el campo, donde existe una posibilidad, por mínima que sea, de supervivencia; [o] hacia el lado de la muerte inmediata, hacia la cámara de gas[23].

Antes de los campos de exterminio ya hubo casos en los que los humanos perdieron la condición de personas en la sociedad, como en las plantaciones, por ejemplo, donde los amos les arrebataban a los esclavos el hogar, los derechos sobre su cuerpo y el estatus político[24]; igual que ya se habían dado genocidios y exterminios a lo largo de la historia, como la matanza del pueblo armenio por el Imperio otomano desde 1915, pero lo que hace tan singular a la «solución final» del nazismo es la modernidad industrial con la que se llevó a cabo: trenes llenos de mercancía (humana) especialmente seleccionada para su sacrificio. Esta industrializada solución final representa el claro ejemplo de la necropolítica de Achille Mbembe[25], donde el poder

23. Jorge Semprún, «El holocausto 60 años después», *art. cit.*

24. Achille Mbembe, *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Santa Cruz de Tenerife: 2011, Melusina, pp. 31-32.

25. La teoría de la necropolítica surge a partir del concepto de biopolítica de Foucault, pero se diferencia en que el biopoder de Foucault se refiere al poder

soberano alemán, con capacidad política y económica para decidir sobre dicha mercancía, acuña el lema de «hacer morir o dejar vivir[26]» utilizando las herramientas de la revolución industrial para el aniquilamiento. El tren, por ejemplo, representación por antonomasia de la revolución industrial y visto como algo positivo para el avance de la sociedad, se convierte en la metáfora del viaje para dejar de ser hombre[27], en el vehículo de la muerte, necesario para que la industria del poder no se acabe y pueda continuar con la ejecución en serie, mecanizada, impersonal y rápida.

Los campos nazis se convierten en el ejemplo máximo de la cadena de la muerte porque tienen dos sistemas perfectamente creados: los campos de trabajo, los denominados por el régimen como «sistema de internamiento y reeducación de los adversarios políticos», formados por los enemigos deportados del nazismo (alemanes antihitlerianos, resistentes europeos, comunistas…), donde los presos son parte necesaria de la cadena de montaje para realizar cualquier tipo de trabajo forzado, es decir, son parte básica para la economía alemana; y los campos de exterminio, formados por gente detenida «por ser lo que son, aunque nunca hayan cometido un acto, un mero gesto de oposición al régimen[28]», y que son asesinados por una razón ontológica, aquellos que pertenecen a la llamada «solución final de la cuestión judía en Europa[29]». Ellos, a diferencia de los presos políticos,

de gestionar la vida con el uso de leyes y políticas para actuar sobre la vida de los individuos, mientras que el necropoder se centra en el uso del poder de dar muerte con tecnologías de explotación y destrucción de cuerpos (masacres, feminicidios, esclavitud, explotación sexual…), así como los dispositivos legales administrativos que ordenan y sistematizan los efectos o las causas de las políticas de muerte. Para Mbembe, la noción de biopoder es insuficiente para reflejar la sumisión de la vida al poder de la muerte actual, puesto que la política actual usa el asesinato del enemigo como principal objetivo, encubriéndolo bajo el nombre de guerra. Para saber más sobre la diferencias entre la biopolítica de Foucault y la necropolítica de Mbembe, véase Ariadna Estévez, «Biopolítica y necropolítica: ¿constitutivos u opuestos?», *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, XXV (73), 2018, pp. 9-43.

26. Achille Mbembe, *op. cit.,* pp. 13-14.
27. Javier Sánchez Zapatero, «Memoria y deshumanización en la narrativa concentracionaria de Jorge Semprún», *Hispania Nova, Revista de Historia Contemporánea*, 1 (2019), pp. 216-233.
28. Jorge Semprún, «El holocausto 60 años después», *art. cit.*
29. *Idem*.

no son parte de cadena industrial, sino que son la mercancía, por eso son lo más importante para el necropoder alemán, por eso los trenes que deportaban judíos tenían preferencia sobre los trenes militares, aun cuando los alemanes iban perdiendo la guerra[30]. El régimen nazi pudo situar en el centro de su política al pueblo judío porque construyó una historia en la que los judíos eran el enemigo de Alemania. El gobierno de Adolf Hitler aseguró que el judío de 17 años Herschel Grynszpan, quien mató el 7 de noviembre de 1938 a Ernst vom Rath, un diplomático alemán en París, no había actuado solo, sino que era parte de una conspiración judía contra Alemania. De esa manera, convirtiendo al pueblo judío en un enemigo, la población alemana apoyaría las decisiones que tomara el gobierno contra ese grupo, ya que no es necesario que el miedo sea real, sino verosímil. Y así fue como se pudo establecer una política de guerra de defensa de los alemanes contra el pueblo judío a través de los pogromos, iniciada el 9 de noviembre de 1938 con la «Noche de los Cristales Rotos» (*Kristallnacht*), ya que al acabar con el enemigo, el pueblo alemán estaría más seguro. De ahí que la fusión completa de guerra y política, hasta el punto de no poder distinguir los límites de ambos, es una característica única del estado nazi[31].

Dentro del horrorismo de Adriana Cavarero[32], encontramos dos diferencias que podrían definir los conceptos de los campos nazis: tortura y suplicio. Los campos de concentración, de trabajos forzados, serían campos de tortura porque los presos están ahí con el objetivo de ser «reeducados», pero el objetivo no es acabar con ellos, como tampoco es objetivo acabar con un reo al que se le quiere sacar información: hay que hacerle sufrir para que hable, pero no matarlo, puesto que muerto no cumple con el objetivo marcado. Los presos de guerra en los campos de trabajo son iguales: pertenecen al sistema nazi, desempeñan un trabajo para ellos, pero el objetivo no es acabar con ellos, porque sería destruir mano de obra barata, pero tampoco se cuida de ellos, ya que si el resultado es la muerte, no pasa

30. Ricardo Cayuela Gally, «La memoria como escritura: Entrevista con Jorge Semprún», *Letras Libres*, septiembre 2003, p. 34.

31. Achille Mbembe, *op. cit.*, p. 24.

32. Adriana Cavarero, *op. cit.,* pp. 173-174.

nada, porque la muerte de esta mano de obra se contempla como un proceso natural más dentro de la industrialización nazi:

> [Bunchenwald] No es un campo de exterminio directo, con selección permanente para el envío a las cámaras de gas. Es un campo de trabajo forzado, sin cámaras de gas. La muerte, en Buchenwald, es producto natural y previsible de la dureza de las condiciones de trabajo, de la desnutrición sistemática. Como consecuencia, Buchenwald es un campo *judenrein*[33].

Los campos de exterminio, habitados por judíos y gitanosen su mayoría, serían campos de suplicio donde el final va a ser siempre la muerte. El verdugo sabe (o piensa) que el preso va a morir, pero hasta ese momento lo mantiene con vida para alargarle el sufrimiento, siendo el fin de los campos de exterminio no solo la muerte, sino la violencia misma, la humillación y la venganza. Pero dicho suplicio no solo dura mientras se esté en el campo de exterminio, sino que si se sobrevive a este, el suplicio se alargará el resto de su vida:

> Esa experiencia de la selección, exclusivamente judía -ningún deportado resistente la ha conocido, ni puede, por tanto, recordarla- se ve agravada si se piensa en las condiciones concretas en que se desarrolla. Ocurre, en efecto, que los judíos han sido deportados en grupo: familias, comunidades aldeanas en su conjunto. Las personas que el deportado judío ve desaparecer, enviadas por una fusta de oficial SS hacia un destino desconocido, no son anónimas, desconocidos compañeros casuales de un largo viaje hacia lo desconocido: son madres, hermanos o hermanas menores, viejos abuelos. Lo que el deportado judío ve desaparecer es carne de su carne, y pronto sabrá que el destino era la cámara de gas. Una pregunta va, pues, a obsesionarle a lo largo de toda la vida: ¿por qué me salvé yo?, ¿por qué murieron ellos? De ahí el sentimiento de injusticia, de revuelta henchida de culpabilidad que le invadirá, tal vez para siempre[34].

Para marcar más aún las diferencias entre campo de concentración y campo de exterminio, se delimitó una diferencia geográfica

33. Jorge Semprún, «El archipiélago del infierno nazi», *El País*, 12-04-2010. En línea: <https://elpais.com/diario/2010/04/12/internacional/1271023204_850215.html> [consultado el 22-06-2020].

34. Jorge Semprún, «El holocausto 60 años después», *art. cit.*

y política: los campos de concentración se situaban en Alemania, mientras que los de exterminio se llevaron a Polonia, lejos de Europa Central. Esta es otra de las características de la necropolítica, ya que se establece una relación entre espacio y soberanía: a mayor espacio, mayor soberanía y mayor territorio para expandir y ejercer el poder en función de los requerimientos de la guerra.

> Hitler encierra a los judíos primero en los campos de concentración existentes. Pero inmediatamente fueron sometidos a un trato especial, especialmente bárbaro. Así, la mayoría de los judíos de Francfort perecieron en Buchenwald, en los meses siguientes a la Kristallnacht. […] Pero a partir de 1939, del comienzo de la II Guerra Mundial, y a medida que el poder de la Alemania hitleriana se extendía sobre Europa, las autoridades nazis comenzaron a vaciar los campos existentes de sus deportados judíos para concentrarlos en un nuevo archipiélago de campos, instalados en Polonia y especialmente concebidos para el exterminio[35].

Por eso no es de extrañar que los presos que se dirigían a Alemania sintieran cierto alivio pese a todo, pues sabían que lo peor estaba en Polonia. Semprún, cuando lo movieron del campo francés de Compiègne donde estaba retenido como resistente junto a otros españoles, no sabía a dónde lo llevaban, pero sabía que por lo menos no iba a Polonia, lo que suponía un alivio, puesto que ya en Francia se sabía que los peores campos estaban en Polonia. El escritor cuenta que algunos miembros del ejército alemán les decían «tenéis suerte, no vais a Polonia[36]». Pero esto no significaba que los que no iban a Polonia no fueran a sufrir el horrorismo, ya que ellos también se convirtieron en cuerpos inermes, cuerpos sobre los que se pudo ejercer la violencia, porque ellos también fueron deshumanizados, a ellos también se les arrebató todo, incluso la apariencia de seres humanos:

> Desde hacía dos años, yo vivía sin rostro. No hay espejos en Buchenwald. Veía mi cuerpo, su delgadez creciente, una vez por semana, en las duchas. Ningún rostro, sobre ese cuerpo irrisorio. Con la mano, a veces, reseguía el perfil de las cejas, los pómulos prominentes, las mejillas hundidas. […]

35. *Idem*.

36. Ricardo Cayuela Gally, *op. cit.*, p. 35.

> Contemplaba mi cuerpo, cada vez más borroso, bajo la ducha semanal. Enflaquecido pero vivo[37].

Se convirtieron en almas en pena. Por eso Semprún se sintió victorioso al salir de Buchenwald, ya que tenía el poder de la supervivencia, pero al encontrarse con los tres oficiales del ejército aliado en la puerta del campo, se dio cuenta de que no había salido realmente con vida, o no con el aspecto de vida que había conocido hasta entonces:

> Me he visto en su mirada horrorizada por primera vez desde hace dos años. Me han estropeado esta primera mañana, los tres tipos estos. Estaba convencido de haberlo superado con vida. De vuelta a la vida, cuanto menos. No está evidente. Tratando de adivinar mi mirada en el espejo de la suya, no parece que me encuentre más allá de tanta muerte. […] He comprendido de repente que tenían razón esos militares para asustarse, para evitar mi mirada. Pues no había realmente sobrevivido a la muerte, no la había evitado. No me había librado de ella. La había recorrido, más bien, de una punta a otra. […] Yo era un aparecido, en suma[38].

Como ya se ha dicho anteriormente, todos los presos de los alemanes nazis fueron despojados de su cualidad de humanos, tal y como se hizo con los esclavos de las plantaciones, pero la diferencia con estos es que los esclavos siempre tuvieron un nombre, lo que les permitió mantener su condición de ser humano, de persona. Mantenían un símbolo que los ligaba a la sociedad. A los presos de los campos nazis, por el contrario, se les negó el nombre, la identificación que tenemos como persona en la sociedad, y se les asignó un número en sustitución. A eso fueron rebajados, a números dentro de la cadena industrial nazi. Semprún se convirtió en el número 44.904, número que le marcó y le siguió hasta el fin de sus días. De ahí el título de uno de sus artículos centrado en compartir con los jóvenes la importancia de recordar el pasado, tan importante entonces como ahora: «Memoria del ex deportado 44.904». Pero no solo fueron deshumanizados por falta de nombre o porque se les maltratara física y verbalmente, también fueron deshumanizados porque se les

37. Jorge Semprún, *La escritura o la vida, op. cit.*, p. 15.
38. *Ibid*, pp. 26-27.

arrebató la capacidad de habla, ya sea por no hablar el idioma alemán, o ya sea porque tuvieran prohibido comunicarse entre ellos. El claro ejemplo de esta deshumanización lo encontramos en las páginas de Primo Levi, Hurbinek, un niño de tres años que vivía en Auschwitz y que sólo emitía ruidos al hablar, pues nadie se había tomado la molestia de enseñarle a hablar. El italiano lo recuerda en *La Tregua*, mostrándolo así como el símbolo de todos los presos a los que se les negó la vida y, con ello, la palabra [39]:

> Hurbinek no era nadie, un hijo de la muerte, un hijo de Auschwitz. Parecía tener unos tres años, nadie sabía nada de él, no sabía hablar y no tenía nombre: aquel curioso nombre de Hurbinek se lo habíamos dado nosotros […]. Estaba paralítico de medio cuerpo y tenía las piernas atrofiadas, delgadas como hilos; pero los ojos, perdidos en la cara triangular y hundida, asaeteaban atrozmente a los vivos, llenos de preguntas, de afirmaciones, del deseo de desencadenarse, de romper la tumba de su mutismo. La palabra que le faltaba y que nadie se había preocupado de enseñarle, la necesidad de la palabra, apremiaba desde su mirada con una urgencia explosiva: era una mirada salvaje y humana a la vez, una mirada madura que nos juzgaba y que ninguno de nosotros se atrevía a afrontar, de tan cargada como estaba de fuerza y dolor […]. Hurbinek, el "sinnombre", cuyo minúsculo antebrazo había sido firmado con el tatuaje de Auschwitz; Hurbinek murió en los primeros días de marzo de 1945, libre pero no redimido. Nada queda de él: el testimonio de su experiencia son estas palabras mías [40].

En Hurbinek vemos cómo a los presos se les arrebató la identidad, el habla y el mismo cuerpo, pues la apariencia de ser humano se difuminó con el paso del tiempo por el maltrato y el hambre, perdiendo el aspecto que los había definido como personas en un pasado, para convertirse en una especie de huesos y de carne, cadáveres ambulantes, donde no había diferencia ni por edades. Es un mundo de muerte habitado por muertos vivientes. Semprún recuerda que

39. Javier Sánchez Zapatero, «Jorge Semprúm y Primo Levi: escritura y memoria de los campos de concentración», *op. cit.,* p. 185.

40. Primo Levi, *Trilogía de Auschwitz [Si esto es un hombre, La tregua y Los hundidos y los salvados]*. Barcelona: El aleph, 2005, p. 264; en *Ibid.*

> A Buchenwald llegaron miles de deportados escuálidos, transportados en condiciones inhumanas, en pleno invierno, desde la lejana Polonia. Muchos murieron durante un viaje interminable. […] Entre aquellos miles de judíos llegados por entonces a Buchenwald, y que nos aportaron información directa, testimonio vivo y sangrante del proceso industrial, salvajemente racionalizado, del exterminio masivo en las cámaras de gas, entre aquellos miles de judíos había muchos niños y jóvenes adolescentes[41].

Tanto se les trató como animales que ellos mismos se convirtieron en animales. Semprún, en *El largo viaje*, dice que «en los campos de concentración, el hombre se convierte en ese animal capaz de robar el pan de un compañero, de empujarle hacia la muerte[42]». Levi, en su *Trilogía de Auschwitz*, dice que «no es hombre, quien, perdido todo recato, comparte cama con un cadáver (… y) ha esperado que (…) terminase de morir para quitarle su cuarto de pan[43]». Esto es el ejemplo claro de la deshumanización, cuando lo único importante es sobrevivir, dando igual cómo se obtenga el fin.

Vemos que los campos, en general, pero sobre todo los de exterminio, van más allá de la crueldad, ya que ahí reside, en palabras de Hannah Arendt[44], un «mal absolutamente incastigable e imperdonable que ya no puede ser comprendido ni explicado por los motivos malignos del interés propio, la sordidez, el resentimiento, el ansia de poder y la cobardía» y que tiene como objetivo «manipular la datidad» del preso. Por eso, para recuperar la identificación de las víctimas, es necesario recordar, algo que obsesiona a los escritores concentracionarios, puesto que tienen la obligación moral de recordar a los «verdaderos testigos[45]» del exterminio, a los que no salieron

41. Jorge Semprún, «El archipiélago del infierno nazi», *art. cit.*

42. Jorge Semprún, *El largo viaje*, Barcelona: Planeta Agostini, 2000, pp. 70-71. Véase Javier Sánchez Zapatero, «Jorge Semprúm y Primo Levi: escritura y memoria de los campos de concentración», *op. cit.,* p. 183.

43. Primo Levi, *Trilogía de Auschwitz*, *op. cit.*, p. 212; en *Ibid.*, p. 184.

44. Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo.* 3. Totalitarismo. Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 676; en Adriana Cavarero, *op. cit.* pp. 75-76.

45. Según Primo Levi, los verdaderos testigos del horrorismo nazi fueron aquellos judíos que murieron en la cámara de gas, ya que fueron los únicos que recorrieron la experiencia nazi hasta el final, pero que, por el hecho de haber entrado en la cámara, no tuvieron posibilidad de sobrevivir. Para Semprún,

del campo de concentración y no pudieron recordar su verdadera identidad. Semprún, en su novela *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, expresa la labor que tiene como superviviente, el imperativo de la memoria:

> No, yo no, François, yo no voy a morir. Por lo menos esta noche, te lo prometo. Voy a sobrevivir a esta noche, voy a tratar de sobrevivir a otras muchas noches para acordarme.
> Sin duda, y te pido perdón de antemano, a veces olvidaré. No podré vivir siempre en esta memoria, François: sabes muy bien que es una memoria mortífera. Pero volveré a este recuerdo como se vuelve a la vida […]. Volveré a este recuerdo de la casa de los muertos, de la sala de espera de la muerte en Buchenwald. […] Voy a tratar de sobrevivir para acordarme de ti[46].

Pero Semprún no solo recuerda a los caídos en los campos, sino que se obliga y obliga a sus lectores y oyentes[47] a recordar a los libertadores, porque olvidarlos a ellos es hacer que el nazismo vuelva a ganar, ya que solo se recuerda el sufrimiento y sus ejecutores, pero no a aquellos que vencieron al mal absoluto. Porque recordar a los libertadores y no a los opresores es volver a ganar la guerra del horror. Por eso, en su discurso «El archipiélago del infierno nazi», en vez de centrarse en el sufrimiento de los campos de concentración, decidió centrarse en la liberación y en repetir, constantemente, el nombre de los dos libertadores estadounidenses:

> No sabemos lo que pensaron, no sabemos casi nada de sus biografías, de su historia personal, de sus gustos o disgustos, de su entorno familiar, de sus años universitarios, si es que los tuvieron. Pero sabemos sus nombres. El civil se llamaba Egon W. Fleck y el primer teniente, Edward A. Tenenbaum. Repitamos aquí, en el Appeliplatz de Buchenwald, 65 años después, en este espacio dramático, esos dos nombres olvidados

por el contrario, esa frase es «tajante literariamente, pero estúpida desde el punto formal», pues es obvio que solo pueden ser testigos los que han sobrevivido. Jorge Semprún, «El holocausto 60 años después», *art. cit.*

46. Jorge Semprún, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*. Barcelona: Tusquets, 2001, pp. 190, 191.

47. Incluimos «oyentes» porque muchos de sus artículos fueron, antes de ser publicados, discursos.

> e ilustres: Fleck y Tenenbaum. Aquí, donde resonaba la voz gutural, malhumorada, agresiva, del Rapportführer todos los días de la semana, repartiendo órdenes o insultos; aquí donde resonaba también, por el circuito de altavoces, algunas tardes de domingo, la voz sensual y cálida de Zarah Leander, con sus sempiternas cancioncitas de amor, aquí vamos a repetir en voz alta, a voz en grito si fuera necesario, aquellos dos nombres. Egon W. Fleck y Edward A. Tenenbaum[48].

El superviviente de los campos tiene el imperativo moral de luchar contra la desmemoria histórica. De ahí que sea importante transmitirles a las nuevas generaciones cómo el mal absoluto, tan intrínseco al ser humano, puede llegar a cometer semejantes aberraciones. Y así lo declaraba Semprún en su discurso del cincuenta aniversario de la liberación de Buchenwald:

> De poco serviría que nos reuniéramos aquí, en Weimar-Buchenwald, y mañana en Bergen-Belsen, Ravensbrück, Neuengamme o Dachau, entre nosotros, antiguos héroes y antiguas víctimas, para rememorar nuestros sufrimientos o nuestras hazañas, encerrados en la soledad arrogante de nuestro singular destino, absortos en lo incomunicable de nuestra experiencia. De poco servirían esta y otras conmemoraciones, por solemnes y emotivas que sean, si no fuéramos capaces de conectar con la juventud europea, si no consiguiéramos transmitirle lo esencial de una experiencia de lucha contra el mal radical que el nazismo encarnó históricamente. Transmitir lo esencial para ayudar a dicha juventud a orientarse en las luchas de hoy contra la purificación étnica y los fundamentalismos de todo tipo. Para ayudarle a descalificar todas las ortodoxias, excluyentes, del pensamiento correcto. […] Esta es la relación que nuestra reflexión, nuestro trabajo de duelo y de memoria, debe establecer entre pasado y presente: esclarecer las incertidumbres de nuestro momento histórico europeo mediante enseñanzas del pasado e interrogar críticamente las experiencias de aquél en función de las exigencias del momento presente[49].

48. Jorge Semprún, «El archipiélago del infierno nazi», *art. cit.*

49. Jorge Semprún, «Memoria del ex deportado 44.904», *El País*, 10-04-1995. En línea: <https://elpais.com/diario/1995/04/10/internacional/797464820_850215.html> [consultado el 22-06-2020].

Por eso a Jorge Semprún le preocupaba tanto la desaparición de los testigos del horror, porque son ellos los que transmiten una realidad no falseada. Pero ¿quién seguirá manteniendo viva la memoria del exterminio? No hay otra respuesta más que los narradores, pues la memoria del pasado debe seguir presente entre los jóvenes, y los testigos del horror, tarde o temprano, habrán desaparecido por completo.

> La cuestión del testimonio, de la literatura testimonial de los campos nazis, va a cambiar bien pronto de naturaleza. Ya no habrá, muy pronto, testimonios, directos, en bruto, o elaborados, puesto que ya no habrá testigos. Dentro de meses o años, en un porvenir histórico, en cualquier caso, cercano, ya no habrá memoria personal de los campos. Hasta la memoria judía, la más perdurable, por definición –porque ha habido millares de niños judíos deportados, y ningún niño resistente–, incluso dicha memoria va a desvanecerse en tanto que memoria de superviviente. […]
>
> Dentro de poco tiempo, cuando todos habremos muerto, […] ya nadie podrá atreverse a describir lo que fueron las enfermerías de los campos, los barracones de inválidos; a intentar hacer comprender, a sugerir al menos, por el recurso de algún artificio narrativo, lo que fue el olor de los hornos crematorios, de aquellas nubes de impalpables cenizas sobre los campos de Polonia y de Alemania. […] Es probable, es seguro incluso, que la literatura secundaria, la de comentario o reflexión, proseguirá su labor. Pero, si no hay memoria de verdad, vivaz y verídica, ¿quién contará a las nuevas generaciones, a las de nuestros nietos, aquella historia?, ¿quién transmitirá esa memoria? La única posibilidad de que tal cosa ocurra reside en que la ficción narrativa se apodere de dicha materia histórica. […] No hay otra posibilidad de memoria viva, capaz de enriquecerse sin cesar, si los futuros novelistas no se apoderan, con imaginación creadora de verdad, de aquella materia histórica [50].

Ya no son solo los supervivientes de los campos quienes tienen la obligación de recordar, ahora la tiene también la sociedad, encabezada por los novelistas, puesto que si «no se apoderan de esa memoria de los campos de concentración, si no la hacen revivir y sobrevivir mediante su imaginación creadora, […] dejará de ser un recuerdo

50. Jorge Semprún, «El holocausto 60 años después», *art. cit.*

en carne y hueso de la experiencia de la muerte[51]». Y esto lo podrán hacer porque, como dijo Carlos Fuentes[52], «el desafío del mundo concentracionario no es, por lo menos principalmente, la descripción del horror. El desafío será la exploración del alma humana en el horror». Para ello, como dice Semprún, hará falta que llegue un Dostoievski[53], el cual tendrá que llegar una vez hayan desaparecido los testigos que narraron su experiencia en los campos, para que la sociedad no olvide lo sucedido, ya que «la escritura y los escritores son los únicos capaces de mantener vivo el recuerdo de la muerte[54]». Porque si ha pasado una vez, puede volver a darse la irrupción del mal absoluto, que no es otro que entender la soberanía como el derecho de matar, haciendo de la muerte un arma y convirtiendo la muerte en una cadena industrial burocráticamente organizada. Ahora el imperativo de la memoria es una obligación de la sociedad, no dejando caer en el olvido todo lo sufrido.

51. Jorge Semprún, «Mi último viaje a Buchenwald», *El País*, 5-04-2020. En línea: <https://elpais.com/diario/2010/04/05/opinion/1270418415_850215.html> [consultado el 22-06-2020].

52. Carlos Fuentes, *op. cit.*

53. Philippe Lançon, «Soirée consacrée à l'écrivain espagnol, ancien déporté. Semprun, le camp de la mémoire», *Libération*, 26-03-1996. En línea: <https://www.liberation.fr/medias/1996/03/26/arte-20h45-soiree-consacree-a-l-ecrivain-espagnol-ancien-deporte-semprun-le-camp-de-la-memoire_164795> [consultado el 22-06-2020].

54. Jorge Semprún, «Mi último viaje a Buchenwald», *art. cit.*

La imagen de Francia en la colaboración de Josep Pla en *Destino*

Blanca Ripoll Sintes
Serra Húnter P. – Universidad de Barcelona

1. La colaboración de Josep Pla en *Destino*

Josep Pla fue una de las plumas periodísticas que protagonizaría el nacimiento del periodismo contemporáneo en la Europa de entreguerras, con maestros como Agustí Calvet «Gaziel» o Eugeni Xammar, maestros de periodismo en Cataluña. Se formó en las rotativas barcelonesas de *Las Noticias*, *La Publicidad* y *La Veu de Catalunya*, desde las que pudo emprender ya en los años veinte y treinta numerosos viajes que plasmó en diversas corresponsalías y en crónicas de viaje, que acabarían conformando su sello de identidad personal y que recogería en libros como *Coses vistes* y *Rússia. Notícies de la URSS. Una enquesta periodística* (ambos de 1925), *Cartes de lluny* (1928) o *Cartes meridionals* (1929).

Corresponsal de *La Veu* en Madrid durante la II República, publicó en el periódico del conservador Francesc Cambó las crónicas parlamentarias de aquellos convulsos años, que utilizaría para la obra *Madrid (L'adveniment de la República)* de 1933 y también para el libro *Historia de la Segunda República Española* (1940) que ahora debemos contemplar como otra de las diversas estrategias de propaganda profranquista orquestadas por Cambó desde el sur de Francia y que, así lo atestiguan recientes hallazgos, fue escrita originalmente en catalán y se pensaba publicar en dicho idioma:

> El manuscrito en catalán no se llegó a publicar nunca. En abril de 1940, Ediciones Destino, que había publicado sólo un libro, *El ocaso de los dioses rojos* de José Esteban Vilaró, sacó los dos primeros volúmenes de la *Historia de la Segunda República Española*, con un tiraje de cinco mil ejemplares y numerosas fotografías. En castellano, por supuesto. Los volúmenes tres y cuatro aparecieron al año siguiente [1].

1. Xavier Pla, «El manuscrito olvidado de Josep Pla», *La Vanguardia*, 20-04-2019. En línea: <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20190420/461708273276/josep-pla-francesc-cambo-historia-de-la-seguda-republica-espanola.html> [consultado el 08-06-2020].

Pla trabajará bajo el amparo del líder de la Lliga Regionalista desde Italia y se incorporarán a la España franquista a finales de 1938. El periodista entró con las tropas en Barcelona, en enero de 1939, y entrará como subdirector de *La Vanguardia Española* junto a Manuel Aznar, que ejercería de director del rotativo barcelonés. Sin lugar a dudas, Pla sentía que se había preparado durante toda su vida para algo que parecía que estaba rozando con los dedos: alcanzar la dirección de *La Vanguardia*. Sin embargo, la catalanidad de Pla debió de ser motivo de sospecha en Madrid, que se decantó por un periodista afín al régimen, Luis de Galinsoga.

Decepcionado, se refugió en la casa familiar de Palafrugell y creó la imagen que quedaría fijada para siempre en la mentalidad colectiva: un hombre de vida austera y solitaria, oculto tras su boina, conversador y a veces huraño. Durante la primera posguerra, colaboró en *Diario de Barcelona* y se convirtió en la firma estrella de un semanario, fundado en Burgos y reflotado en Barcelona después de la guerra: nos referimos a la revista *Destino*. No hallamos el nombre propio del autor de *El quadern gris* hasta el 30 de septiembre de 1939. Es difícil saber la forma exacta en que Pla llegó a la redacción de *Destino*. Bien a través de Ignasi Agustí (pudieron conocerse en los círculos del Ateneu Barcelonès o en el entorno de la Lliga antes de 1936), bien por la amistad con Josep Vergés (la familia Vergés financiaba parte de la publicación *Baix Empordà*, que contaba con la colaboración de Pla), la cuestión que nos interesa es que Pla pasó a ser el colaborador estrella de la revista y sería Josep Vergés su auténtico interlocutor tanto en la redacción de la revista como en la editorial homónima, como puede comprobarse en su correspondencia, publicada en parte en el volumen 45 de la *Obra Completa. Imatge de Josep Pla*[2]. Esta larga relación entre autor y editor se perfila con todos sus matices en el dietario de 1962, en el que Pla construye la historia de los orígenes de *Destino* y explica las causas de su longevidad, pese a las complejas circunstancias:

> Ningú no s'ha explicat fins ara la duració insospitada d'aquesta revista en aquest país. És un cas absolutament insòlit. És, però, un cas ben senzill. La revista ha durat tants anys –i

2. Josep Pla, *Imatge Josep Pla. Obra Completa*. Barcelona: Destino, 1984, pp. 351-505.

> encara pot durar– perquè és inseparable de la persona de Josep Vergés, el qual ha passat cada dia per sota del rellotge de la plaça de la Universitat, anant al despatx, a tres quarts de nou del matí. La revista ha tingut un administrador perfecte: Sagrera. La revista ha tingut un director de publicitat (Ribas) d'una activitat positiva. És a dir, la revista ha pagat, poc, però ha pagat sempre. Així, tots els esforços fets pel primer director (Agustí) per ensorrar la revista resultaren inútils. Vergés la mantingué sempre.
>
> En el *Destino*, no hi ha res: ni redacció, ni mitjans d'informació, ni una qualsevol forma d'arxiu. Porcel digué més tard que la redacció de *Destino* és un simple penja-robes per penjar-hi el barret i l'abric. Però hi ha hagut –i hi ha– una administració perfecta. Aquesta és l'única causa de la duració insospitada de *Destino*[3].

Su presencia en el semanario sería también de una vitalidad casi sin precedentes. Más de dos mil artículos entre 1939 y 1975. Como señalan Geli y Huertas Clavería, «Pla fue un fichaje acertado de Vergés, ya que se convirtió en una de las señales de identidad del semanario[4]». Pla se convierte en el jugador franquicia de la revista y de la editorial, sobre todo después de la muerte de Josep Maria Cruzet,

---

3. Josep Pla, *Fer-se totes les il·lusions possibles i altres notes disperses*. [Ed.] Francesc Montero. Barcelona: Destino, pp. 156-157.

   Damos nuestra traducción del original: «Nadie se ha explicado hasta ahora la duración insospechada de esta revista en este país. Es un caso absolutamente insólito. Es, sin embargo, un caso muy simple. La revista ha durado tantos años –y aun puede continuar– porque es inseparable de la persona de Josep Vergés, que ha pasado cada día bajo el reloj de la plaza de la Universidad, yendo al despacho, a las nueve menos cuarto de la mañana. La revista ha tenido un administrador perfecto: Sagrera. La revista ha tenido un director de publicidad (Ribas) de una actividad positiva. Es decir, la revista ha pagado, poco, pero ha pagado siempre. Así, todos los esfuerzos hechos por el primer director (Agustí) para hundir la revista resultaron inútiles. Vergés la mantuvo siempre a flote. [...]

   En *Destino*, no hay nada: ni redacción, ni medios de información, ni cualquier forma de archivo. Porcel dijo más tarde que la redacción de *Destino* es un simple perchero donde dejar el sombrero y el abrigo. Pero ha habido –y hay– una administración perfecta. Esta es la única causa de la duración insospechada de *Destino*.»

4. Carles Geli, José María Huertas Clavería, *Las tres vidas de "Destino"*. Madrid: Anagrama, 1991, p. 41.

editor de Selecta y que había publicado los primeros volúmenes de su *Obra Completa*; Vergés tomó rápidamente el testigo y pudo contar entonces con todo el corpus textual, ingente, de Pla para el magno proyecto de la *O.C.* El nombre del escritor ampurdanés devolvía a los lectores de los años cuarenta hasta la efervescencia cultural de la Barcelona de los años veinte y treinta, y le permitía a *Destino* conectar identidad y paisaje en unos tiempos muy complejos para la catalanidad. El uso de palabras en dicho idioma –que Pla justificaba por la imposibilidad de traducción– permitió esa identificación con un colectivo lector que había perdido todo referente textual ante no solo la sustitución hegemónica de los actores intelectuales y literarios, sino ante la imposibilidad de leer en esa lengua –en 1946 se levanta la prohibición de publicar en catalán, pero con numerosos cortapisas–.

El primer artículo de Pla en *Destino* es del 30 de septiembre de 1939: «La sonrisa española[5]», un interesante texto que, con todo, debe comprenderse desde las orillas de la propaganda periodística. Pese a esta cuestión, que lastra sin duda el artículo, Pla desgrana lúcidos vaticinios acerca de lo que iba a ser la Segunda Guerra Mundial. Leemos aquí al periodista bregado en los conflictos europeos del primer tercio y en las más enconadas inquinas parlamentarias, en un texto que funciona perfectamente como un editorial y que ocupa, además, las páginas iniciales del semanario barcelonés.

Apenas unos meses después, y tras el profundo desengaño sufrido tras el nombramiento de Galinsoga como director de *La Vanguardia Española*, Pla inicia en *Destino* la columna más duradera del semanario y de toda la trayectoria periodística de Pla (1940-1975, prácticamente de forma ininterrumpida, salvo las diversas sanciones y prohibiciones de censura que tuvieron al semanario secuestrado durante semanas): se trata de «Calendario sin fechas», cuya primera aparición se dio el 24 de febrero de 1940, con el texto «Otoño en el Baztán». Esta columna, aparentemente anodina, encierra a nuestro juicio una radical declaración de intenciones acerca de lo que deseaba que fuera su existencia en los próximos tiempos: lectura, conversación y reflexión lenta en su casa solariega en Palafrugell. Es en estos primeros textos en los que Pla va a gestar la postura de autor que, como bien señala

5. José Pla, «La sonrisa española», *Destino*, 115 (30-09-1939), p. 1-2.

Xavier Pla[6], le caracterizaría ante muchas generaciones de lectores y le serviría de coraza ante la censura franquista, pero también ante la crítica y la gente: el personaje huraño, solitario y conversador, con boina y ropa austera, alejado del mundanal ruido y de las grandes ciudades, enraizado en su pequeño país que era el «Empordanet». Así leemos en el citado artículo:

> El tiempo pasa con la misma imperceptible suavidad. ¿Leeremos? Los libros... ¡qué miseria! ¿Hablaremos? Nuestra absurda pasión por hablar con las gentes, ¿nos llevará a repetir alguna vieja tontería?... ¿No será mejor pasar el rato contemplando pasivamente el fuego? Por la ventana llega, amortiguado, la caída persistente de una gotera del tejado[7]...

Esta máscara de persona tosca, preocupada por las cosas del comer, por la cotidianidad del campo, de la pesca y la gastronomía, por la climatología, entre otras cuestiones aparentemente baladíes, se transformó en un hábil escudo y pudo evitar que sus artículos recibieran una mirada demasiado estricta por parte de la censura, que, pese a tantos esfuerzos, sí prohibió muchos de sus textos –como atestigua la correspondencia ya citada entre Pla y Vergés–.

«Calendario sin fechas» apareció puntualmente en *Destino*, cada semana, normalmente en las páginas 8 o 10 de la revista. Sus artículos participan del hibridismo genérico propio del columnismo del siglo XX: crónicas viajeras, artículos de opinión, retratos de personajes, memorialismo, crítica literaria, cuadros de costumbres, pequeñas narraciones... Son fórmulas que se entremezclan, así como también lo harán los temas y motivos: el paisaje y el paisanaje, la cultura (bellas artes, literatura), la política (bajo la espada de Damocles de la censura franquista), la gastronomía, la agricultura y la pesca, las diversas manifestaciones y costumbres populares, etc. Los «Calendarios» brindan una muestra muy representativa y completa de los diversos registros de Pla, y constituyen un laboratorio idóneo, el paso previo para muchos de sus libros, con frecuencia publicados casi de forma coetánea. Muchos de sus *Homenots* (*Grandes tipos*), por quedarnos solo con un ejemplo, tienen sus raíces en textos publicados antes de

6. Xavier Pla, «Baltasar Porcel y el mundo de Josep Pla», *Ínsula*, 845 (mayo de 2017), pp. 3-6; pp. 3-4.

7. José Pla, «Otoño en el Baztán», *Destino*, 136 (24-02-1940), p. 2.

la guerra (muchas veces en *La Veu de Catalunya*) pero se publican, en castellano, en los años cuarenta en *Destino* y en el *Diario de Barcelona*. La historia editorial y periodística de los textos planianos ponen sobre la mesa dos cuestiones de interés: una, la crematística (la voluntad firme de Pla de convertirse en un escritor profesional); y dos, la configuración de una imagen pública coherente, en sintonía con un corpus textual unitario, un universo orgánico de textos. En palabras de Juan Ramón, la *obra en marcha*.

Muchos de estos artículos nutrirán los volúmenes que Pla publica con Cruzet en Selecta y, tras su fallecimiento, con Vergés en Destino (además de las cartas con el editor ampurdanés, bien merece seguir la preocupación del escritor en su correspondencia con Josep Maria Cruzet[8]). Sin embargo, a los textos ya sobradamente conocidos de Pla en *Destino*, debemos sumar una cantidad notable, cuya autoría no habíamos podido demostrar hasta ahora. El hallazgo de una libreta manuscrita en el archivo familiar Pla, en la que el periodista registró casi la totalidad de su colaboración en *Destino*, nos brinda el descubrimiento de artículos no firmados, firmados con pseudónimos conocidos (como el de Tristán) pero también con alias desconocidos hasta la fecha. El núcleo principal de estos textos no identificados aparecieron entre 1944 y 1948, años en que la censura fue especialmente rígida y en que el régimen franquista debía empezar a describir malabarismos que permitieran su aclimatación en el marco occidental posterior al final de la Segunda Guerra Mundial. Debemos destacar editoriales de tema político y textos aparentemente superficiales, pero que logran colar comentarios sarcásticos acerca del racionamiento de alimentos, los cortes de luz eléctrica y la falta de inversiones estructurales del Estado[9].

Más allá de la novedad del hallazgo de la libreta y del interés de estos textos, este descubrimiento confirma las intuiciones que apuntaba la correspondencia entre Pla y Vergés: y es que el autor de *El carrer estret* fue durante mucho tiempo el alma del semanario *Destino*, influyó en muchas de las decisiones que se tomaron tanto

8. Josep Pla, Josep Maria Cruzet, *Amb les pedres disperses. Carets 1946-1962*. [Ed.] Maria Josepa Gallofré Virgili. Barcelona: Destino, 2003.

9. Damos cuenta de algunos de estos textos en: Blanca Ripoll, «Josep Pla en la revista *Destino*: "¿No será mejor pasar el rato contemplando pasivamente el fuego?"», *Quimera*, 433 (2020), pp. 22-25.

en su gestión, como en la ordenación de las secciones y los temas que debían tratarse en ellas; su voz se escuchó de manera poliédrica e incidió notablemente en el horizonte de expectativas de sus lectores.

2. Francia como paradigma de la civilización

En una aplastante mayoría de estos textos (tanto los firmados como los que no), Francia es una referencia constante. El acercamiento al país galo se produce desde distintas perspectivas en Pla. En primer lugar, contamos con una mirada territorial, desde su atalaya del Ampurdán, que contempla la frontera de los Pirineos como una manifestación imponente del medio natural, pero también como un umbral de salida y entrada, de intercambio cultural e identitario. No vamos a entrar aquí en las leyendas –quizá más verdad que ficción– del Pla estraperlista, que salvaría lo transpirenaico por mar, en modestas barcas de pescadores amigos. Más bien debemos detenernos, por unos instantes, en su faceta como forjador de dos de los textos capitales para la literatura de viajes peninsular, el *Viaje en autobús* (1943) y el *Viaje a pie* (1949). El prisma del narrador planiano sin duda contribuyó a quien consolidaría en la primera posguerra el género de la crónica de viaje con intención noventayochista, Camilo José Cela, con el *Viaje a la Alcarria* (1948).

En este sentido, la colaboración en *Destino* brinda numerosas referencias, que por dispersas no vamos a consignar, si bien destacaremos las «Cartas de Andorra» publicadas desde el 1 de julio de 1972 hasta el 7 de octubre del mismo año [10], y recogidas en el volumen *Un petit món del Pirineu* (1974), que también incluiría otros textos aparecidos en el semanario barcelonés acerca del territorio ampurdanés más cercano a los Pirineos (Cadaqués, entre otros). La adjetivación precisa, la descripción sensorial del paisaje y la atención psicológica al

10. Todas las referencias son de Josep Pla y aparecen en el semanario *Destino*: «Cartas de Andorra (I)», 1813 (1-07-1972), p. 7; «Cartas de Andorra (II)», 1814 (8-07-1972), p. 9; «Cartas de Andorra (III)», 1815 (15-07-1972), p. 7; «Cartas de Andorra (IV)», 1816 (22-07-1972), p. 7; «Cartas de Andorra (V)», 1817 (29-07-1972), p. 7; «Cartas de Andorra (VI)», 1819 (12-08-1972), p. 30; «Cartas de Andorra: la lengua (VII)», 1821 (26-08-1972), p. 11; «Cartas de Andorra (VIII) – Las truchas», 1824 (16-09-1972), p. 20; «Cartas de Andorra (IX) – La economía de Andorra en el tiempo», 1825 (23-09-1972), p. 11; «Cosas de Andorra», 1827 (7-10-1972), p. 15.

paisanaje, se combinan con el sentido del humor cáustico propio del escritor catalán y con sus reflexiones acerca de la unión identitaria de raigambre romántica entre el individuo y la tierra.

En segundo lugar, contamos con la perspectiva memorialística de Josep Pla. Corresponsal en diversos países, Pla conoció bien el París de los años veinte y treinta. De ello da fe, por ejemplo, el amplio artículo, ilustrado con fotografías, «Europa, el Continente de los cafés[11]»; un interesante texto, escrito en los últimos compases de la Segunda Guerra Mundial y que, siguiendo la estela de Zweig, rememora el mundo de ayer y se pregunta qué quedará tras el naufragio, de un sistema europeo de cafés que «fueron el centro de la sociabilidad y de la tolerancia[12]». Una de las cosas notables es que este es uno de los textos anónimos, no firmados en *Destino* y que, gracias al hallazgo del inventario manual de Pla, ahora podemos atribuirle sin lugar a dudas. De toda una constelación de cafés, Pla destaca el Sacher de Viena, el Picadilly de Londres, el Kranzler de Berlín, el Aragno de Roma y, por supuesto, el Café de París, que supo mantener su «cocina para rastacueros»; el Café de la Rotonde y el Café del Dome, metamorfoseados tras la Primera Guerra Mundial. Concluye, melancólico:

> En el "boulevard", los cafés, si no languidecieron, se transformaron totalmente, convirtiéndose, los más baratos, en cafés para franceses de provincias y los más caros en establecimientos para las caravanas de Cook o del American-Exprés[13].

En muchos otros textos anónimos publicados entre 1944 y 1946, Francia deviene el recuerdo glorioso de una vida perdida. Así lo observamos en textos aparentemente baladíes, que tratan temas como la caza, la pesca o la agricultura y en los que se deslizan comentarios que revelan la carestía alimentaria padecida en la España de esos años. Para Pla Francia será, entre otras muchas cosas, la cima de la civilización en lo que a gastronomía se refiere. Así, en el artículo «El curioso itinerario de las *becades*[14]», donde las aves chochas son protagonistas

11. José Pla, «Europa, el Continente de los cafés», *Destino*, 402 (31-03-1945), p. 3.
12. *Ibid.*
13. *Idem.*
14. José Pla, «El curioso itinerario de las *becades*», *Destino*, 381 (04-11-1944), p. 3.

del plato «*La Obécasse sur canapé*, que es la realización máxima de la cocina francesa sobre esta ave», pide, en un curioso juego de máscaras (estamos ante otro texto anónimo), que «el encargado del "Calendario sin fechas" [el propio Pla], nos explicara a lo que puede llegar una becada sobre una tostada de pan blanco saturada de mantequilla y de foie-gras[15]...» No nos parece baladí recordar que en 1944 la harina refinada brillaba por su ausencia en España (ni qué decir de foie-gras o de buena mantequilla...), y que el «pan de racionamiento» –hijo bastardo de mil harinas– se había convertido en un nuevo color del Pantone patrio, que incluso se aplicaba al papel, también reciclado hasta límites insospechados.

Por último, y será este el prisma que más atendamos en este estudio, contamos con la mirada del analista político hacia Francia. Una óptica que, no debemos olvidarlo, está teñida tanto del bagaje vital de Pla como de su ideología, crítica y conservadora. Todo ello se observa en un editorial del mes de octubre de 1947, firmado con dos iniciales, Q. Q., y que hasta ahora no se había podido asignar definitivamente al autor catalán. El artículo, que abre en portada la revista, se titula «Signos de debilidad» y debe entenderse en el marco de los albores de la guerra fría entre el bloque occidental y el oriental, y desde el anticomunismo de Josep Pla, que lamenta la presencia del partido comunista en los sistemas parlamentarios de Francia e Italia y celebra la intervención estadounidense como garantía para alejar el fantasma del soviet:

> Mientras tanto, se ha producido en el Continente una gran ilusión: el Plan Marshall. Este Plan puede evitar la caída de Francia y de Italia en aquel punto de descomposición moral y material que los comunistas consideran como una condición objetiva para la implantación del socialismo. [...] Los rusos están contra el Plan Marshall porque el Plan alejará el hambre y, por tanto, la catástrofe[16].

15. *Ibid.*
16. José Pla (Q. Q.), «Signos de debilidad» *Destino*, 535 (18-10-1947), p. 7.

3.- Cartas desde Francia. El caso de Argel

Desde este punto de vista, más propio del corresponsal internacional terciado en mil batallas que fue Pla, podemos destacar varios núcleos de artículos, a caballo entre la crónica de viaje y el análisis político, publicados en *Destino* a lo largo de las casi cuatro décadas de colaboración. Fue un formato muy recurrente en la presencia de Pla en *Destino* y que le permitió seguir viajando después de la Guerra Civil: las «Cartas de...» que llevaron a Pla por los más diversos países de Europa, Asia y América, y que remitían a los lectores barceloneses a ese mismo cauce utilizado por Pla en los años veinte y treinta (*Cartes de lluny*, *Cartes d'Itàlia*), tendiendo un puente entre la realidad compleja de la dictadura franquista y la vida perdida de preguerra.

El primer conjunto de Cartas se publica entre el mes de junio de 1954 y principios de 1955, y se insieren en lo que Blanco Hogg ha estudiado como una estrategia coral de diversos colaboradores de *Destino* (Santiago Nadal, Manuel Brunet, el propio Pla...) de descrédito y crítica sistemática de la configuración de la IV República francesa y en especial, de la figura del general de Gaulle[17]. En estos artículos se perfila el conflicto francoargelino como una de las puntas de lanza de la vida política francesa de aquellos años, así como la cuestión colonial en Indochina. El sesgo ideológico de Pla se pone de manifiesto en cada una de las críticas destructivas que atañen desde sus políticas económicas hasta sus políticas de descolonización.

Otro grupo de Cartas de Francia es el que aparece entre noviembre de 1955 y febrero de 1956[18], en el que se ocupa del período

17. Antonio Blanco Hogg, «Unas "cartas de Francia" de Josep Pla en *Destino*. Aproximación a la IV República francesa en los inicios de la Guerra de Argelia», *Çédille: Revista de Estudios Franceses*, 12 (2016), pp. 71-87.

18. Todas las referencias son de Josep Pla y publicadas en *Destino*: «Primera carta de Francia. El francés no cree en la guerra como solución de ningún problema», 879 (12-06-1954), pp. 9-11; «Segunda carta de Francia. Los postulados de un presidente», 881 (26-06-1954), pp. 3-5; «Primera carta de Francia. M. Mendès-France, visto sobre el terreno», 906 (18-12-1954), pp. 11-13; «Segunda carta de Francia. ¿Hacia una auténtica colaboración franco-alemana?», 907 (25-12-1954), pp. 26-27; «Entre Moscú y Washington: un juego alternado de disgustos. Tercera carta de Francia», 908 (1-01-1955), p. 28; «Notas de viaje. Cuarta y última carta de Francia», 909 (8-01-1955), pp. 3-5; «Reflexiones sobre la intoxicación automobilística. Carta de París», 927 (14-05-1955), pp. 7-10; «Un repaso general. Carta de Francia», 955

preelectoral y del análisis de los resultados electorales, que según Pla dejaron estupefactos a todos los franceses, quienes «han entrado en la situación que ellos mismos han contribuido a crear con una cara larga y triste[19]». El escritor denuncia la ley electoral francesa, por favorecer a los partidos mayoritarios; crítica que resulta de la gran cantidad de votos obtenidos por el partido comunista francés y del auge inesperado del poujadismo (movimiento político y sindical francés, liderado por Pierre Poujade y que apenas duró cinco años, entre 1953 y 1958), a quien Pla define como «un saltimbanqui y un demagogo de subprefectura[20]». Resulta de una inusitada vigencia el análisis que sentencia «el descalabro sufrido por los partidos tradicionales de centro derecha y de centro izquierda[21]» y el pavor de un conservador ante un cambio inusitado del horizonte político de un país que admira.

Las Cartas francesas publicadas en 1957 y 1958[22] se dedican a reflexionar acerca de lo que el periodista define como el «fracaso de la IV República» y a los inicios de la V.

(26-11-1955), pp. 9-11; «Una felicidad en crisis. Carta del Midi», 956 (3-12-1955), pp. 5-7; «La ventaja de perder, o cuando se pierde se gana. Tercera y última carta de Francia», 957 (10-12-1955), pp. 10-11; «Francia: las elecciones del pasado mañana. Una visión del panorama», 960 (31-12-1955), pp. 15-17; «Después de las elecciones francesas», 962 (14-01-1956), pp. 9-11; «Nuevo gobierno en Francia. ¿Irrupción de la movilidad?», 966 (11-02-1956), pp. 7-9.

19. José Pla, «Después de las elecciones francesas», *Destino*, 962 (14-01-1956), pp. 9-11; p. 9.

20. *Ibid.*

21. *Idem.*

22. Todas las referencias son de Josep Pla y en *Destino*: «Desde Francia. La procesión va por dentro. Cartas del norte de Europa», 989 (21-07-1956), pp. 7-9; «Carta de Francia. Un gran momento político», 1028 (20-4-1957), pp. 9-11; «Segunda carta de Francia y fin de esta información. Esperanzas importantísimas», 1029 (27-4-1957), pp. 13-15; «En el despertar de África: El drama de Argelia», 1033 (25-05-1957), pp. 7-9; «Argel. La avanzada del complot contra Europa», 1034 (1-06-1957), pp. 16-17; «El hundimiento de la IV República: sus causas. Cartas de Francia», 1093 (19-07-1958), pp. 11-14; «De la IV a la V República francesa: tentativa de explicación de un proceso histórico. Cartas de Francia», 1094 (26-07-1958), pp. 9-12; «El empréstito Pinay. –La reforma constitucional. –El programa. Cartas de Francia», 1095 (2-08-1958), pp. 7-9; «La situación tres meses después. Última carta de Francia», 1096 (9-08-1958), pp. 14-15; «Hacia la V República. Suplemento a las cartas de Francia», 1097 (16-08-1958), pp. 9-10.

Y llegamos a los tres últimos textos, las Cartas de Francia de 1960, en que el caso de Argel deviene protagonista. En «Desenganche de Pinay», Pla reivindica la «admirable gestión» del político francés, entonces ministro de finanzas y creador del «nuevo franco» y lo perfila como deseable sucesor de de Gaulle. El jefe de Estado francés aparece, nuevamente, como el emperador del relato tradicional, rodeado de una corte de mandarines, entre los que solo Antoine Pinay parece destacar como un hombre «de orden» y capaz de decir «las verdades» al presidente de la República. De Gaulle, no obstante, diagnostica Pla, permanece intocable e inalterable, ajeno a las crisis de su gabinete, porque «el pueblo francés continúa creyendo que es el único político capaz de resolver el problema de Argel[23]».

Pla analiza, en una de las partes más interesantes de este primer artículo, la campaña desarrollada desde el Estado y por medio de la prensa periódica para lograr que la opinión pública se situara a su favor:

> Primero se inventó una palabra, es decir, se puso en circulación en los medios políticos una palabra inédita: la palabra *renouveaux*. Pinay representaba la estabilización, lo viejo, lo arcaico. [Jean-Marcel] Jeannenay, ministro de Industria, representaba lo genial, lo impresionante, no solamente lo nuevo, sino lo *renuevo* –el *renouveaux*– [...][24].

Claramente se observa que el conjunto de tres cartas se ha planteado como un todo unitario, como un plan informativo en tres fases, al analizar el cierre del primer texto, que presenta el hábil manejo de la tensión narrativa, propio de Pla:

> Cuando escribimos estas líneas –el lunes– el problema político y de orden público creado es gravísimo y la metrópoli se ve así, en plena crisis. Pero también se observa la firmeza y la autoridad moral con que De Gaulle mantiene su poder[25].

23. José Pla, «Desenganche de Pinay. Cartas de Francia», *Destino*, 1173 (30-01-1960), pp. 10-11; p. 11.

24. *Ibid.*, p. 10.

25. *Ibid.*, p. 11.

En el siguiente, «Argel, después de la tartarinada[26]», el periodista reproduce una entrevista hecha al general de paracaidistas, Jacques Massu, en la que el militar lanzaría las críticas a De Gaulle ante las insinuaciones de un referéndum de autodeterminación en Argel, que le granjearían su destitución. Pla elogia, pese a sus reticencias de siempre, la serenidad con que el Estado francés está gestionando el conflicto argelino, impidiendo que sea llevado al terreno de los discursos emocionales-patrióticos y apoyándose en dos pilares: la legalidad republicana (que contempla el derecho de autodeterminación) y la unidad del Ejército.

Y por último, manifiesta Pla en «La autodeterminación para Argel» sus discrepancias ante la gestión del referéndum, que podía manejarse desde ópticas demasiado irracionales (orgullo colectivo, nacionalismo, etc.) y que parecía intervenido por, de nuevo el fantasma del soviet, el «fresco y adolescente comunismo chino» que se hallaba «en su fase de redentorismo universal[27]».

Como veníamos anunciando, estamos ante un Pla mayor y muy desencantado, con los fracasos políticos de las dos grandes guerras muy presentes y con un auténtico terror ante la posibilidad de que la experiencia soviética se contagiara a todo el viejo continente; un terror que le granjearía, en parte, choques importantes con la redacción de *Destino* ya en los años setenta, con su maniquea postura política frente a la revolución de los claveles portuguesa.

Descendiendo de la macropolítica a la primera de las miradas de Pla hacia el país vecino, debemos centrar el foco de atención en su territorio; en el refugio escogido para reponerse de la decepción que la ciudad de Barcelona había representado para él después de la Guerra Civil. Un paisaje en el que dejar pasar el tiempo y en el que poder pensar y escribir. En «Paso por Perpiñán. –Pepratx y la

26. José Pla, «Argel, después de la tartarinada. Carta de Francia», *Destino*, 1174 (06-02-1960), pp. 11-14.

27. José Pla, «La autodeterminación para Argel. Solución oscura y equívoca. Suplemento y final a la Cartas de Francia», *Destino*, 1175 (13-02-1960), pp. 22-23; p. 23.

sardana[28]», de forma muy sutil e implícita, se dibuja el descrédito que las fronteras políticas merecen para los habitantes de espacios marcados por una orografía singular. En este Calendario sin fechas, el autor de *El quadern gris* erige al Canigó en símbolo («porque el Canigó es bastante anterior al Tratado de los Pirineos») y en medida de la personalidad de una tierra y de sus gentes. Y pide enfrentarse a estas reflexiones eludiendo dos extremos: el de la erudición o el de la «cursilería patriótico-sentimental con las banalidades y tópicos habituales[29]».

Para salvar dichos escollos, Pla siempre aludió a una curiosa combinación: la de la grandeza épica de los Pirineos a la luz de la mediterraneidad, que en el escritor catalán supone siempre regresar al pensamiento clásico y al hedonismo helénico. Hallar lo que de permanente y atemporal habita en el paisaje, para comprender el alma de sus gentes y vislumbrar cómo trazar las líneas de caminos futuros.

28. José Pla, «Paso por Perpiñán. –Pepratx y la sardana», *Destino*, 1004 (03-11-1956), p. 18.

29. *Ibid.*

El tamaño importa: una nota sobre Camilo José Cela y la censura (*Viaje al Pirineo de Lérida*)

Emilio Blanco
Universidad Complutense, Madrid

Los libros de viajes suponen una parte importante de la producción literaria de CJC, desde la aparición de *Viaje a la Alcarria*, en 1948, hasta *Viaje al Pirineo de Lérida* en 1965. Abre la serie el citado periplo alcarreño. Como es bien sabido, el texto recoge el viaje realizado por el escritor entre el 6 y el 15 de junio de 1946. CJC tomó documentación y notas, y redactó primero un borrador del 16 al 26 del mismo mes: llegando a fin de año, lo revisó en la semana que va del día de Navidad de 1947 hasta el primero de enero del año siguiente[1]. Lo publicó ese año de 1948 la *Revista de Occidente*, no sin algunos problemas con la censura. Las dificultades fueron mínimas, habida cuenta del carácter en principio neutro del libro, pero las hubo, conforme se recoge en el expediente de esta obra en el Archivo General de la Administración del Estado, sección Censura, según el cual se presentó solicitud de publicación con fecha de 3 de marzo de 1948 de la obra *Viaje a la Alcarria*, para editar en el sello «Revista de Occidente». El libro sugiere al lector, tal vez José Rumeu (la firma es difícil de leer), el siguiente juicio, fechado a 10 de marzo: «Ameno relato de un viaje a la Alcarria, que puede autorizarse, siempre que el autor modifique las líneas subrayadas en la página 62, que contienen una actitud de crítica despectiva para cierto organismo del Estado». El volumen, según consta en el expediente, pasó a la biblioteca, por lo que no se han conservado (como sí ha sucedido en otros casos) las galeradas censuradas. Ignoramos por ahora, pues, cuál era esa crítica al Estado. En la edición de la editorial Revista de Occidente de 1948 no ha quedado rastro alguno, en la citada página 62, de alusión a ningún organismo del Estado, a buen seguro porque Cela corrigió lo que se le había solicitado, ya que el 2 de abril el funcionario de turno verifica que se han realizado las enmiendas y da el Visto Bueno para la publicación, resolución que se eleva a definitiva el 4 de abril de 1948[2].

1. Camilo José Cela, *Viaje a la Alcarria*. [Ed.] José María Pozuelo Yvancos. Madrid: Austral, 2007, p. 30.
2. AGA, Censura, expediente 1086-48 (Caja 21/8197).

A partir de ese momento, *Viaje a la Alcarria* tendrá una exitosa vida editorial, concitando siempre el favor de públicos de todo tipo: desde el infantil hasta el adulto, nacional y extranjero, el librillo de viaje de Cela se conforma como el más importante de la lista que vendrá a continuación. Su éxito indiscutible y continuado eclipsará el resto de la serie[3]. Aclamado desde el mismo momento de su aparición en 1948, fue continuado en otros desplazamientos por el propio Cela, quien supo aprovechar bien la veta, y lo mismo harán otros escritores jóvenes de su generación[4]. Como señaló Martínez Cachero, encontramos una vez más a CJC, oportunamente colocado, abriendo marcha en la literatura española de posguerra[5].

En la conciencia de haber dado con un filón, Cela volverá a entregar a la imprenta libros de viaje con una frecuencia casi exacta cada cuatro años. En 1952 retorna al género con *Cuaderno del Guadarrama* y *Del Miño al Bidasoa*, y en 1956 publicará *Judíos, moros y cristianos*, para agregar en 1959 el *Primer viaje andaluz*. No conservamos los expedientes de censura de ninguno de estos libros. Tan solo una de las cajas del Archivo General de la Administración guarda un sobre que informa de que el 6 de julio de 1965 se presentó solicitud para publicar el tomo V de la *Obra completa* de CJC, que incluía *Ávila, Cuadernos del Guadarrama, Judíos, moros y cristianos* y *Revolar angélico, humano andar, trote lobero. Notas arbitrarias*. El expediente se admite el día 9, y el 12 de julio se estima que puede ser autorizado sin problemas. No sabemos quién fue el lector, pero no debe resultar extraño que el libro pasase el examen sin dificultades, pues todas las obras que lo integraban se habían publicado ya anteriormente. Hay que suponer, pues, que los problemas (en caso de haberlos habido) hubieron de solventarse con motivo de las ediciones previas de carácter individual.

Frente a lo ocurrido con las novelas, parece que los libros de viaje de CJC apenas si tuvieron problemas con la censura. Y eso que es difícil separar la literatura de viajes celiana de las novelas, porque

3. Luis Alburquerque García, «A propósito de *Judíos, moros y cristianos*: el género "relato de viajes" en Camilo José Cela», *RLit*, 132 (2004), pp. 503-524, p. 504.

4. Paul Ilie, «La lectura del "vagabundaje" de Cela en la época posfranquista», *CHA*, 337-338 (julio-agosto 1978), pp. 61-80, p. 66.

5. José María Martínez Cachero, «Camilo José Cela, viajero por España», *Hispanística*, XX, 8 (1980), pp. 119-132, p. 131.

comparten elementos comunes, como ha señalado casi toda la crítica[6]. Sin embargo, hay una gran diferencia entre ambos productos: y es que si cada una de las novelas celianas tiene características peculiares, sus libros de viajes sí que guardan una relación y comparten formas y estructuras[7].

El género, es bien sabido, es un auténtico cajón de sastre, heredero de la literatura de viajes del 98, en el que cabe todo, pero cuyas características principales se pueden resumir como se expone a continuación[8].

Se trata casi siempre de un discurso articulado con motivo de un viaje, que en el caso de CJC se realiza siempre a pie y solo, sin otra compañía que la de algún animal en ciertas ocasiones. Esto forma parte de la ficcionalización a la que Cela suele someter su relato, ya que el viaje real se había realizado en compañía de otras personas (amigos, conocidos, fotógrafos…) que quedan silenciadas en la versión literaria ofrecida por el autor gallego. Así ocurre en *Viaje a la Alcarria*, donde Cela «contó con la compañía del fotógrafo Karl Wlasak y de Conchita Stichaner, quienes hicieron las fotografías de la primera edición y de una amplia gavilla que le sirvió de documentación a Cela para la redacción definitiva del Viaje[9]».

El relato presenta marcas correspondientes de itinerario, cronología y ciertos lugares en donde el viajero se detiene.

La narración queda generalmente subordinada a una intención descriptiva.

La clave genérica, que suele ser la utilización de la primera persona, pasa a ser la tercera en el caso de Cela. Esa voz suele remitir siempre a la intención del autor. Es esa tercera persona, que no es otra voz que la del narrador, la que focaliza el relato. Interesa señalar ahora que esa tercera persona se suele identificar de dos maneras en Cela, quien se presenta de forma habitual como «el viajero» o «el vagabundo». Viajero fue el protagonista de su primer libro, el que transita la

6. Luis Alburquerque García, *art. cit.*, p. 503.

7. Paul Ilie, *art. cit.*, p. 66.

8. Sigo básicamente el lineamiento diseñado por Luis Alburquerque en el artículo citado, p. 505.

9. Adolfo Sotelo Vázquez, «*Viaje a la Alcarria*: génesis y recepción», *Anuario de Estudios Celianos*, 1 (2007), pp. 309-332, p. 314.

Alcarria, aunque a partir de entonces el narrador será casi siempre «vagabundo»: el vagabundaje dará título a alguno de estos libros (*Vagabundo por Castilla*, que se abre precisamente así: «El vagabundo, a media mañana, salió de Peñafiel[10]…») y que es clave para reconocer al protagonista en otros, como *Cuaderno del Guadarrama*, donde se presenta como tal desde el primer párrafo[11]. Conviene recordar que Cela no volvió a utilizar la identificación como viajero desde *Viaje a la Alcarria*, pero que recurrirá nuevamente a ella en *Viaje al Pirineo de Lérida*. Lo que importa es que la asunción del papel de vagabundo se une al disfrute del momento, en una España gris y falta de libertad donde solo ese tipo de posiciones extrasociales permiten atisbar un cierto desahogo.

El hecho de que coincidan narrador y autor es relevante, y acerca el género a autobiografías, memorias, crónicas[12]... Tiene en común con estos géneros que se trata de experiencias anotadas, con mayor o menor tiempo entre el suceso real y su plasmación literaria.

Finalmente, se ha señalado en todos los libros de CJC la aparición de ciertas figuras literarias que, no siendo exclusivas del género, sí resultan determinantes en compañía de los demás.

Hablando ya más específicamente, podría decirse en primer lugar que en los libros viajeros de Cela no hay una verdadera trama narrativa, pues esa componente queda muy debilitada por otros elementos. El viaje es el único motor de enlace entre capítulos[13]. Capítulos que pueden leerse de forma independiente, aunque vayan secuenciados porque los dicta el itinerario, que, al ser real, impide los saltos[14]. En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, prima el orden espacial, que determina el relato y fuerza el pacto autor-lector, pues este último asume como verdadero no solo el orden de lo referido,

10. Camilo José Cela, *Vagabundo por Castilla*. Ilustraciones de Marcos Aleu. Barcelona: I. G. Seix Barral y hermanos, Navidad 1955. Se trata de una edición no venal, «obsequio de los editores».

11. Camilo José Cela, *Cuaderno del Guadarrama*. Madrid: Ediciones Arion, 1960, p. 9: «Sentado al borde de los Cerrillos, con los montes enfrente -la Maliciosa, los Siete Picos, con el pico de Majalasna más a la mano, el Montón de Trigo, la Peñota- y el valle del Guadarrama al pie, el vagabundo…»

12. Luis Alburquerque García, *art. cit.*, p. 519.

13. *Ibid.*, p. 505.

14. José María Martínez Cachero, *art. cit.*, p. 123.

sino también su contenido. Por eso no se altera la secuencia temporal y se observa una coincidencia perfecta entre el orden lineal y el cronológico. No hay elipsis ni analepsis ni prolepsis, pero sí predomina un tipo costumbrista, la escena. Y junto a ella, los tipos, lo que acerca esta literatura celiana al costumbrismo. Se detectan también microacciones sin repercusión alguna en el hilo argumental[15]. Finalmente, más allá del valor etnogeográfico, presentan una intencionalidad literaria clara, que los aleja de las Guías de viaje o del tratado erudito[16]. Entre otros elementos específicamente literarios se pueden destacar los siguientes: los diálogos, que salpimentan el relato y permiten la relajación del lector frente a una presencia excesiva del viajero-narrador; las abundantes descripciones, que patentizan la riqueza léxica de Cela, especialmente cuando van referidas al paisaje[17].

Cabe señalar también la importancia de las pequeñas historias intercaladas, que habría que relacionar con el apunte carpetovetónico. Con todo, frente a la independencia del apunte, este tipo de elementos cortos aquí no se pueden eliminar, por un lado porque se perdería la gracia el relato del viaje, por otro porque tampoco tienen entidad para ser elementos exentos[18]. De alguna manera son cruciales, en tanto en cuanto animan y completan el recorrido espacial, bien a través de personajes que refieren algo, o mediante el propio viajero, que a veces introduce algún miniepisodio narrativo o refiere algún hecho histórico, y otras hace alarde de erudición. Hay ocasiones, en fin, en que la literatura sirve como elemento de relleno, y el narrador se sirve de coplillas o versos (sobre todo locales, aunque no siempre) para sazonar el relato.

Como marca de la casa, hay una cuidada selección léxica: Sara Suárez ha señalado que las observaciones sobre botánica, zoología, gastronomía, toponimia… estaban dispersas en los primeros libros y se van incrementando hasta *Viaje al Pirineo de Lérida*[19], y que se

15. Luis Alburquerque García, *art. cit.*, p. 514.

16. *Ibid.*, p. 506.

17. Jorge Chem Sham, «La aventura del sujeto y su búsqueda de inmensidad en *Viaje a la Alcarria* y *Viaje al Pirineo de Lérida*, de Camilo José Cela», *Anuario de Estudios Celianos*, 1 (2006), pp. 215-230, p. 226.

18. Luis Alburquerque García, *art. cit.*, p. 514.

19. Sara Suárez Solís, *El léxico de Camilo José Cela*. Madrid: Alfaguara, 1969, pp. 73, 337.

puede establecer alguna diferencia entre los viajes desarrollados en zonas monolingües frente a los que transitan por territorios bilingües.

Otro tipo de elementos abundantes son las comparaciones [20] y las metáforas [21], o el isocolon, que suele concretarse en la repetición de tres elementos iguales: sustantivos, adjetivos, e incluso sintagmas [22]...

Martínez Cachero aporta finalmente otra clave crucial para leer esta literatura celiana, al descubrir tres tonos básicos en función de los cuales CJC organiza el relato: un discurso etiquetable como normal o no marcado, cuando narra o describe sin más; un tono sentimental, que por lo general aparece cuando se despide de un pueblo o personaje; y finalmente, un acercamiento irónico o burlón perceptible en algunos momentos [23].

Analizadas ya las características generales de este tipo de libros, habría que profundizar en la intención del género, no en los términos absolutos del campo literario de la producción posterior a la Guerra Civil, sino en el caso particular de CJC. Y es que buena parte de la crítica ha señalado que, desde el primer intento, Cela nos da claves en estas obras suyas para sondear la mente de la posguerra. Así lo ha indicado Paul Ilie [24], mientras que Chem Sham sugiere que, para CJC, encerrarse en su hogar sería la muerte, acabar con las ilusiones [25]. El viajero es un espíritu libre cuyo compromiso es consigo mismo, como sucedía con los caminantes del siglo XVIII. Los viajes contados por Cela serían, pues, una reivindicación de la libertad [26]. La soledad y la reserva tienen valores positivos. Según esta tesis, Cela habría convertido la figura del viajero en la imagen perfecta de la libertad y de la individualidad.

Habría que relacionar todo ello con la noción de vagabundaje, especialmente perceptible en la influencia de la novela picaresca,

20. José María Martínez Cachero, *art. cit.*, p. 124.
21. Paul Ilie, *art. cit.*, p. 74.
22. José María Martínez Cachero, *art. cit.*, p. 124.
23. *Ibid.*, p. 128.
24. Paul Ilie, *art. cit.*, p. 67.
25. Chen Sham, *art. cit*, pp. 222-223.
26. *Ibid.*, p. 227, quien remite a Helena Béjar.

según unos, aunque para otros tal vez sea más clara la relación con el 98 y con Ciro Bayo[27]. Cumple recordar, en ese sentido, que el mismo Cela había declarado el origen de su narrativa de viajes en *Nuevo Lazarillo*[28], cuya primera edición llevaba mapas de Salamanca y de Cuenca, territorios por donde pasaba el protagonista, al igual que ocurrirá a partir de 1948 en los libros de viajes. El vagabundaje es, pues, «una narrativa picaresca transformada subjetiva y líricamente por medio de la conciencia del paisaje que tiene el vagabundo[29]».

Frente a las ciudades, organismo autónomo y arcano a través del cual no se puede conocer a sus habitantes, el campo sí permite una comunicación franca: los tipos rurales son ideales para entender la realidad española. En esa oposición campo-ciudad, trasunto moderno del viejo tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea, el rechazo de la vida ciudadana sugiere una insatisfacción con la artificialidad y complejidad de la nueva realidad tecnológica. El viajero realiza una función activista antiintelectual. Según parte de la crítica, al percibir su posición externa, de desplazado, el intelectual español establece un nexo con los elementos desafortunados y marginados del país[30].

Tal vez por ello se alude en estos libros a las acciones más elementales: fumar, comer, dormir, descansar y elegir el camino. La esencialidad se enfoca hacia un pesimismo vital, que lleva al viajero a no dormir en el mismo lugar más de dos noches seguidas. Ilie remite a Castro, Menéndez Pidal o José Antonio[31], más que a la tradición del 98. No estoy demasiado seguro de ello, pero es innegable que hay un dato muy llamativo que es, a la vez, plenamente significativo: no hay jóvenes en el *Viaje a la Alcarria*, como señaló el mismo crítico. Si unimos a ello el desacuerdo con la industria que se observa en estos relatos viajeros de Cela, la conclusión es clara: estamos, en efecto, ante un menosprecio de corte y alabanza de aldea de mediados del siglo XX[32].

27. José María Martínez Cachero, *art. cit.*, p. 120.
28. *Idem.*
29. Paul Ilie, *art. cit.*, p. 68.
30. *Ibid.*, p. 70.
31. *Ibid.*, p. 71.
32. José María Martínez Cachero, *art. cit.*, p. 131.

Es precisamente en esos momentos, en los años 50, cuando Cela propuso un peculiar título para el nuevo libro de viajes que quería escribir: *Guía de los prostíbulos de Cuenca y su diócesis*[33]. No sabemos si fue una más de sus genialidades chocarreras, pero finalmente el proyecto no se concretó. Sí lo hicieron los otros señalados, que dieron continuidad a la serie abierta en 1948.

Pasados diez años del viaje real a la Alcarria, Cela se echa al camino de nuevo. Esta vez el objetivo son los Pirineos. Este último libro, que cierra la serie de literatura viajera de CJC, presenta algunos elementos concomitantes con el primero.

Formalmente, el escritor recupera la denominación inicial de «el viajero», abandonando la de «el vagabundo» que había elegido como marca identificadora de su personaje en los libros posteriores a *Viaje a la Alcarria*. Y aunque ahora vuelve a ser «el viajero», tal vez en esta ocasión habría sido más apropiado apodarse el «paseante», conforme al subtítulo del libro[34]: *Notas de un paseo a pie por el Pallars Sobirá, el Valle de Arán y el Condado de Ribagorza.* Hasta tal punto ha cambiado la orientación del libro.

Al igual que ocurrió con su periplo alcarreño, tampoco esta vez caminó aislado, porque «ni la idea del viaje fue suya, ni viajó solo, ni su libro es una crónica fiel de los sucesos que vivió[35]». En esta ocasión el trayecto se realizó en cuadrilla, en compañía de Josep María Espinás y otras dos personas. Josep María Espinás era un joven escritor que trabajaba en la editorial Destino. Cela debió de conocerlo en alguna de sus frecuentes visitas a Josep Vergés. Parece que en uno de esos encuentros, Espinás invitó al escritor gallego a compartir un viaje por el Pallars, el puerto de la Bonaigua y el Valle de Arán. Espinás iba a caminar con su suegro, Felipe Luján (el padre de Néstor Luján, uno de los grandes amigos de CJC). Cela se apuntó al viaje en compañía de su paisano José Luis Barros. La caminata comenzó el 12 de agosto de 1956 y duró tres semanas y media[36]. Aunque CJC aclara en otros

33. Francisco García Marquina, *Cela. Retrato de un Nobel*. Guadalajara: Aache ediciones, 2016, p. 415.

34. *Ibid.*, p. 103.

35. *Idem*.

36. Francisco García Marquina, *op. cit.*, p. 105; David Hen, *Old Spain and New Spain: The Travel Narratives of Camilo José* Cela. Madison: Fairleigh Dickinson

lugares que sí fue acompañado al viaje[37], lo que percibe el lector del libro es un camino en solitario, sin otra compañía que la ocasional del perro Llir (que por cierto parece que nunca existió), de forma análoga a lo acontecido en la marcha alcarreña.

Al acabar el viaje, los dos escritores se comprometieron a redactar un libro cada uno. Espinás lo hizo inmediatamente, y el resultado fue *Viatge al Pirineu de Lleida*, publicado por la editorial Selecta en 1957. CJC tardó siete años en escribir el suyo. Se han propuesto varias explicaciones para esta dilación, todas ellas medianamente convincentes, desde las propiamente literarias hasta otras más circunstanciales: Martínez Cachero, siempre desde un razonamiento literario, supuso que Cela optó nuevamente por dejar pasar tiempo entre la experiencia viajera y su redacción, tal vez siguiendo un consejo de Azorín[38]. Sucede, sin embargo, que es demasiado tiempo entre la experiencia y su plasmación literaria, y que CJC nunca había dejado transcurrir tantos años entre una y otra. García Marquina alude, de forma mucho más convincente, estimo, a la campaña emprendida en aquel momento por CJC para entrar en la RAE[39], una tesitura que tal vez determinó el olvido del proyecto, al estar Cela totalmente concentrado en la carrera hacia el viejo Caserón de la calle Felipe IV[40]. Cabe añadir otras hipótesis: la más clara, que al adelantarse Espinás y publicar rápidamente su texto sobre el Pirineo, Cela podría haber perdido interés en el proyecto. O tal vez que el paisaje y los lugares no se acomodaban bien con lo que había sido hasta entonces su campo de trabajo (fundamentalmente Castilla y otros antiguos reinos dependientes del reino de Castilla, como Andalucía). Es imposible

University Press, 2004, p. 192. Ya preparado este artículo, he tenido conocimiento del excelente trabajo de Núria García i Quera, *Josep Maria Espinàs i Camilo José Cela. Des d'un viatge a peu pel Pirineu (1956) fins a dues opcions literàries interdependents*, UOC, TFC Filología Catalana, 2010, al que remito al lector para profundizar en la relación CJC-Espinás.

37. David Hen, *op. cit.,* p. 191.

38. José María Martínez Cachero, *art. cit.*, p. 129.

39. Sobre la operación de marketing editorial y personal, véase ahora Emilio Blanco, «Operación Academia: algunos datos desconocidos sobre la entrada de CJC en la RAE», *Romanistiches Jahrbuch*, 68, 1 (2017), pp. 302-336.

40. Francisco García Marquina, *op. cit.*, p. 105.

saberlo a ciencia cierta, claro: tal vez Cela se desinteresó sin más por el proyecto, sin necesidad de buscar razones externas o internas.

Lo cierto es que desde el verano de 1956 hasta julio de 1963 pasan ocho años, y que ningún otro proyecto viajero del autor de *La Colmena* se había dilatado tanto. Cela redacta su viaje de forma cuasi definitiva entre julio de 1963 y febrero de 1964. Conforme a una costumbre inveterada, lo publicó primero por entregas en el diario *ABC*, en 47 capítulos que van desde el día 5 de octubre de 1963 hasta el 7 de junio de 1964 [41]. En enero de 1965 se publica como libro en la editorial Alfaguara: el detalle editorial es importante en este caso.

Al fundarse la editorial Alfaguara, CJC continuó allí las ediciones en formato grande y lujoso que había dado antes a la imprenta en otros sellos. Creó entonces las colecciones *Puerto seguro*, *El gallo en la torre* y *Amans amens*. Según García Marquina, en la segunda de ellas, *El gallo en la torre*, editó CJC el *Viaje al Pirineo de Lérida* en dos volúmenes con treinta litografías del grabador Jaume Pla en 1965 [42]. Es una edición distinta de la primera que conocemos modernamente, en un solo volumen, y que se incluye en la colección *Las botas de siete leguas*, de la misma editorial. Parece que, conforme a la costumbre habitual, CJC tiró 350 ejemplares de la edición de bibliófilo, en dos volúmenes, frente a la *editio minor* en un único tomo, sin las litografías pero ilustrada profusamente con fotografías.

Esta doble edición plantea ya algunos problemas, a los que luego volveré, porque no quiero pasar adelante sin señalar otro tipo de cuestiones. Y es que una comparación entre la versión publicada en prensa y la editada por Alfaguara permite apreciar algunas diferencias. Veamos un par de ejemplos, en los que se destacan en letra negrita los añadidos de la edición frente a la versión publicada en prensa:

41. Creo que el primero en señalarlo fue Martínez Cachero (*art. cit.*, p. 130), quien da cuenta además de la publicación acompañada de profusas ilustraciones. Lo recuerda también Hen (*op. cit.,* p. 191). Véase ahora María Isabel Rovira: «*Viaje al Pirineo de Lérida:* de *ABC* a Alfaguara» (*Aspectos del periodismo de Camilo José Cela.* [Ed.] Adolfo Sotelo Vázquez. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2018, pp. 111-118), quien compara las imágenes que acompañaron una y otra publicación, pero no los textos.

42. Francisco García Marquina, *op. cit.*, p. 433.

En el hotel de la Montaña, una estrella de cine compone su mejor cara de mala leche mientras los figurantes y las figurantas devoran bocadillos de mortadela, que es embutido siniestro pero económico, beben coca-cola, bailan a los acordes de un gramófono de maleta. Las madres de las figurantas, sentadas sobre sus poderosas cachas ibéricas, calcetean, murmuran y disimulan.

La vedette con cara de carabinero gasta encendedor de oro con inicial en rubíes: M, quizá Marujita. Los extras, por no tener, no tienen ni cerillas y se piden fuego unos a otros. Al viajero, que fuma picadura, lo miran hasta con desprecio. El viajero cree que ni vale la pena partirles la cara de un sopapo.

Cintet es el último arriero del país; cuando él muera, con él desaparecerá un vivo recuerdo histórico, el postrero vestigio de una institución secular y civilizadora, andariega y valiente. Cintet se llama Evaristo. A Cintet le dicen Cintet porque Cintet era su padre; por esta comarca los apodos son hereditarios.

Cintet anda por los ochenta años, o cerca. Cintet ríe al recordar los tiempos idos (*ABC*, 6/11/1963, p. 20).

En el hotel de la Montaña, una estrella de cine compone su mejor cara de mala leche mientras los figurantes y las figurantas devoran bocadillos de mortadela, que es embutido siniestro pero económico, beben coca-cola, bailan a los acordes de un gramófono de maleta **y se meten mano sin mayor recato**. Las madres de las figurantas, sentadas sobre sus poderosas cachas ibéricas, calcetean, murmuran y disimulan.

La vedette con cara de carabinero **blenorrágico** gasta encendedor de oro con inicial en rubíes: M, quizá Marujita. Los extras, por no tener, no tienen ni cerillas y se piden fuego unos a otros. Al viajero, que fuma picadura, lo miran hasta con desprecio. El viajero cree que ni vale la pena partirles la cara de un sopapo.

Cintet **de la Polla** es el último arriero del país; cuando él muera, con él desaparecerá un vivo recuerdo histórico, el postrero vestigio de una institución secular y civilizadora, andariega y valiente. Cintet **de la Polla** se llama Evaristo. A Cintet, le dicen de la Polla por razones obvias; su padre también era Cintet **de la Polla**, se conoce que por esta comarca **los atributos** y los apodos son hereditarios. **Según lenguas, Cintet de la Polla la tiene, en estado de flaccidez, como una liebre muerta.** Cintet **de la Polla** anda por los ochenta años, o cerca. Cintet **de la Polla se** ríe al recordar los tiempos idos. **Antes, cuando se le empinaba, parecía el serpent de San Félix, con su diamante encima de los ojos, su larga cabellera, sus fauces desaforadas, su prestancia, su juguetona elasticidad, su consistencia de acero. En la *Carajicomedia*, ilustre pieza del siglo XVI, no se cantaron mejores ni más eficaces herramientas** (ed., p. 65)

Si en los dos primeros casos citados, los agregados se limitan a un adjetivo y a la inclusión de una brevísima oración copulativa, en el último pasaje la intervención ha sido contundente: de una parte, cada una de las menciones de Cintet ha sido incrementada con la caracterización «de la Polla», hasta siete veces, por lo que la mención neutra del nombre en la versión periodística llega a convertirse en una especie de estribillo obsceno; insiste en ello otra breve adición, aparentemente neutra («los atributos[43]», que se heredan en la zona junto con el nombre paterno). Pero es que los agregados continúan *in crescendo*, pues la siguiente intercalación explicita de forma clara que el apodo no es gratuito, pues en estado de reposo el miembro de Cintet alcanza casi el medio metro (ese es el tamaño promedio del animal según las enciclopedias), en clara exageración celiana que convierte a Cintet en digno competidor de otros pueblos y otras razas establecidas más al sur de Europa. Tras la referencia naturalista de la liebre, entra la evocación nostálgica y literaria: Cintet recuerda sonriente la prestancia de sus erecciones juveniles mediante la referencia a la serpiente de san Félix, descrita con fruición.

Esta referencia a la serpiente es ciertamente compleja, y nada tiene que ver –como se ha dicho en alguna ocasión– con la iconografía del santo citado. Tampoco con el sintagma «serpiente diabólica», designación empleada durante el franquismo en los seminarios españoles para referirse precisamente al pene[44], ni siquiera en un sentido generalista de identificación serpiente-falo[45]. Creo que se trata de una alusión, bastante clara, al «Serpent de Manlleu», una fiesta popular que se inserta en las leyendas tradicionales catalanas de animales fantásticos. En este caso estamos ante un ofidio de gran tamaño que se caracterizaba por una larga cabellera coronada por

43. Con el sentido habitual en la lengua hablada, pero no recogido en el *Diccionario de la RAE*, de 'órganos característicos del hombre' (véase Félix Rodríguez González, *Diccionario del sexo y el erotismo*. Madrid: Alianza, 2011, s. v.).

44. Félix Rodríguez González, *op. cit.*, s. v. «serpiente».

45. La identificación entre serpiente y falo ha sido señalada entre otros por Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2000, p. 271, y Jaume Pont, «Antonio Ros de Olano y el sueño erótico», *Jardines secretos. Estudios en torno al sueño erótico*. [Eds.] Julián Acebrón Ruiz y Pere Sola. Lleida: Ediciones de la Universitat de Lleida, 2008, pp. 153-173, p. 170.

una piedra preciosa, generalmente un diamante o brillante de gran valor[46]. La caracterización que hace Cela de ella no deja lugar a dudas («con su diamante encima de los ojos, su larga cabellera») y parece obvio que nos encontramos ante la misma tradición. CJC inserta, pues, en su texto otra referencia legendaria (como suele ocurrir en ocasiones en sus libros de viajes). En principio no importa tanto si el conocimiento del «Serpent de Manlleu» le llegó a través de la literatura[47] o si pudo conocerlo directamente en alguno de sus viajes, pues era una fiesta habitual en distintos pueblos catalanes, sobre todo de la actual provincia de Barcelona. Pero hay dos elementos en el texto del *Viaje al Pirineo de Lérida* que llevan a pensar que el escritor gallego pudo ver en algún momento una representación folklórica del «Serpent»: parece claro cuando se refiere a la «juguetona elasticidad» y la «consistencia de acero» del ofidio, al menos a tenor de las representaciones actuales y los datos que tenemos, en la que se representa el reptil con una clara analogía fálica[48]. Si realmente la representación era conocida, la dotación genital de Cintet, por comparación, era descomunal.

Queda una última referencia al inusual miembro de Cintet, pues el narrador cierra el elogio con la referencia culta a la *Carajicomedia* renacentista, donde –se dice– no se celebran mejores «herramientas»: el término, aplicado nuevamente al pene, se emplea por lo general para miembros específicamente desarrollados[49]. La referencia es curiosa, y fuera del nombre, pasaría desapercibida a los lectores de 1963, pues el libro no era demasiado accesible por entonces. CJC lo conoció probablemente gracias a Rodríguez Moñino, quien lo había editado bajo el amparo de la Academia en 1958, por lo que el libro no debió difundirse más allá de un selecto grupo de lectores. ¿Qué

46. Toni Donada Madiroles, «El Serpent de Manlleu: L'enigma del morter i la cançó al descubert», AUSA, XXIV, 165 (2010), 575-590, p. 577.

47. Pudo conocerla a través de distintas versiones del *Cançoner popular de Catalunya*, incluso a través de referencias de Mila i Fontanals, o de varios trabajos folklóricos publicados en la primera mitad del siglo XX en revistas varias (mencionados todos por Donada en el artículo citado).

48. Así puede comprobarse en las figuras 1 y 2 recogidas en el apéndice.

49. Así en los ejemplos propuestos por Félix Rodríguez González, *op. cit.,* s. v. «herramienta».

sentido tiene entonces la alusión literaria de Cela en el contexto del miembro de Cintet?

Quizá no es mal momento para recordar el carácter de este peculiar poema, recogido en la última parte del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Valencia, 1519). Recordemos también que el citado Rodríguez-Moñino aseguraba que en todo el Siglo de Oro español no se había «estampado un conjunto tan obsceno» como aquel en que se encuentra la obra citada[50], y que Menéndez Pelayo etiquetó el mencionado cancionero como «libro inmundo y soez» en su *Historia de los heterodoxos españoles*[51].

La pregunta sigue sin respuesta: ¿qué sentido tiene la cita incluida por CJC en la versión completa de la obra? Tal vez no sea este el momento de indagar en ello, pero sí vale la pena recordar al menos el inicio del poema, una parodia del *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena, que arranca con una invocación al miembro de Diego Fajardo, que sufre de impotencia, y que solicita ayuda de Lujuria, que se convierte en la musa del poema. El protagonista dialoga con una anciana, y después es trasladado a un lugar donde encuentra gran número de prostitutas, que se describen morosamente. El poema continúa, pero las pinceladas aportadas pueden dar idea de por dónde van los tiros de su desconocido autor (o autores, pues tal vez fue obra de colaboración).

Lo importante aquí es el carácter disolvente del poema, una parodia que sin duda reivindica el placer carnal, pero en la que se han visto otras motivaciones. Por ejemplo, el rechazo de la moral oficial mediante la crítica de personajes religiosos que incumplen las normas que defienden en público, además de un inconformismo con el estamento político y todo el aparato que lo sostiene[52]. De ser así efectivamente, la mención del libro pasaría de tratarse de una referencia obscena sin más a tener una intención ética o política evidente.

50. Hernando del Castillo, *Cancionero General (Valencia, 1511)*. [Ed.] A. Rodríguez Moñino. Madrid: RAE, 1958, p. 18.

51. Sobre el carácter del libro y su obscenidad, véase ahora J. Ignacio Díez, «"Obscenidad de ideas y palabras" en el *Cancionero de Obras de burlas provocantes a risa*», *Fiebre de luz y río de corceles. Poesía y erotismo áureo*. Palma: J. J. de Olañeta, 2019, pp. 15-51.

52. Pueden verse más informaciones sobre el texto en *Carajicomedia. Texto facsimilar*. [Ed.] Carlos Varo. Madrid: Playor, 1981, p. 47.

Tal vez nunca podremos saberlo, pero lo cierto es que las diferencias entre la versión inicial publicada primero en la prensa y la definitiva estampada en forma de libro nos llevan una vez más a repensar los problemas de CJC con la censura.

Habida cuenta, pues, de las diferencias señaladas, la pregunta es evidente: ¿cómo logra Cela sortear la censura para publicar el libro, siendo así que las había tenido de todos los colores anteriormente y que las volvería a tener unos años después, ya con Fraga fuera del Ministerio de Información y Turismo, con la publicación en 1969 de *San Camilo, 1936*[53]? Para no hablar nuevamente de *La Colmena*, y por citar solo un caso reciente, pensemos en *Gavilla de fábulas sin amor*, el libro que había preparado con grabados de Picasso y que había topado con la oposición radical del ministro Gabriel Arias Salgado, en el cargo desde 1951 hasta su cese en 1962 (producido éste a raíz de los excesos del Régimen con los participantes españoles en el IV Congreso del Movimiento Europeo, lo que se conoció en España como *el contubernio de Munich*). Católico integrista, Arias Salgado había ejercido durante dos bienios un fuerte control sobre la prensa, incrementando la censura. Sin embargo, el 10 de julio de 1962 Manuel Fraga Iribarne llega al Ministerio de Información y Turismo. Como es bien sabido, con Fraga las cosas cambiaron en algunos sentidos, y eso permite publicar el libro con las ilustraciones del pintor malagueño. Así lo reconoce el propio escritor en carta al artista: «El nuevo ministro me llamó, me hizo muy cumplidos elogios de la edición, se declaró picassiano y celiano y me dijo, claramente, que el libro no solo podía circular con entera libertad sino que se sentía orgulloso de que se hubiera realizado en España[54]».

Parece claro, pues, que con la llegada de Manuel Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo mejoró la situación ante la censura de CJC. El cambio pudo producirse tal vez por una

53. Véase Olivia Rodríguez González, «San Camilo, 1936: cuando la censura volvió a ser un problema para Camilo José Cela», *Letras de Hoje*, 51, 2 (abril-junio 2016), pp. 235-244.

54. La carta, con fecha 1 de octubre del año 1962, está recogida en Camilo José Cela Conde, *Cela mi padre* (Madrid: Temas de Hoy, 2002, pp. 131-132), quien cuenta allí los problemas con la censura. Para otros encontronazos posteriores de CJC con la censura franquista, una vez que Fraga deja de ser ministro, véase más abajo.

alianza entre los dos personajes, sin más necesidad de explicación que su mismo origen geográfico. Pero me inclino a pensar que CJC, como solía, hizo conspicuos méritos para garantizarse el apoyo del nuevo ministro de Información y Turismo. Me refiero a la peculiar intervención del autor del *Pascual Duarte* en la polémica generada tras la difusión en España del libro de Einaudi, precisamente en 1962. Recordemos que Einaudi había publicado a comienzos de ese año los *Canti della nuova resistenza spagnola*. El libro recogía la traducción y un estudio de esas cancioncillas que Sergio Liberovici, Michel Straniero y Margherita Galante Garrone habían recopilado en España en plena dictadura. Se trataba sobre todo de canciones de contenido político, que satirizaban distintos elementos del Régimen, desde el propio Franco (a quien se tildaba de «cabrón», «maricón» o «hijo de puta»), pasando por su mujer, Carmen Polo, y otras facetas de la España de la época, como los gobiernos o la administración de la justicia. Según era de esperar, la publicación del cancionero motivó la respuesta airada del sector más oficial del franquismo… al que se unió Cela, quien publicó en *Papeles de Son Armadans* un texto de cuatro páginas titulado «Carta a Giulio Einaudi, mi editor italiano, sobre la libertad» (recogido después en *Al servicio de algo*)[55]. Una lectura detenida de la citada epístola prueba… el carácter retórico del texto, porque Cela no dice allí nada, o muy poco, a su editor italiano con respecto a la publicación del libro panfletario de los comunistas. Véanse, si no, algunos párrafos:

> convendría que recapacitásemos sobre el flaco servicio que, en nombre de la libertad, prestó usted a la causa en España

escribe Cela, quien reflexiona sobre la libertad y continúa:

> El franquismo y el antifranquismo, amigo Einaudi, como todo y el envés de todo, son considerables y argumentables, defendibles y atacables. No lo es, sin embargo, el inmediato insulto personal...
>
> No, amigo Einaudi. Ni la Resistencia española (la oposición, solemos decir los españoles) canta esas coplas –cultas, que no populares, la mitad de ellas–, ni la técnica de la injuria da resultados entre nosotros. Y, menos aún, la de la blasfemia. La

55. Camilo José Cela, *Al servicio de algo*. Madrid-Barcelona: Alfaguara, 1969, pp. 131-134.

> noble causa de la libertad en España, por cuya prosecución luchamos –patrióticamente y sin salirnos del reglamento, del código del honor que nosotros mismos nos marcamos– muchos españoles, no ha sido robustecida con el libro por usted editado. Dar armas a las fuerzas retrógradas no es ayudar, ciertamente, a quienes amamos la libertad…,

concluye.

Envuelto en una túnica de citas de distintos filósofos (Ortega, Jaspers, Bergson y Sartre), Cela intenta así distanciarse de quien era su editor habitual en Italia, pues le había publicado el *Pascual Duarte* en 1960. Si se compara su *carta abierta* con las andanadas de otros personajes del Régimen de Franco, la epístola de Cela parece algo ingenua, como escrita por obligación, sin duda *al servicio de algo*, pero también sin demasiado convencimiento [56]. Años después, en 1994, y con motivo de la presentación de una exposición sobre la editorial Einaudi en España, el editor italiano se mostraba algo extrañado con aquella carta, que atribuía, tal vez, al deseo celiano de apartarse de él por motivos políticos, de no querer estar asociado a alguien como él (con Eiunadi, un hombre siempre de izquierda) en aquellos momentos. En definitiva, «un gesto para el público» en opinión del gran editor italiano [57]. Algo de eso debió de haber, porque en ella percibió el mismo carácter otro de los colaboradores de Giulio Einaudi, Italo Calvino, quien apenas un año después, en carta a Gianbattista Vicari, decía lo siguiente:

> Sigo todas las buenas noticias sobre el próximo Premio Conegliano, pero en medio de ellas hay una que no me alegra y es la participación de Camilo José Cela.
>
> Cela es de los que quieren que los traten como a Dios padre, se da muchos aires, y seguramente fastidiará a todo el mundo. Una de las personas más vacuas e insoportables de la literatura internacional. En Formentor Cela era una peste y fue una gran suerte que en cierto momento se enfadara y se

56. Pueden verse más datos de la polémica en el capítulo que dedica a CJC Gregorio Morán, *El cura y los mandarines*. Madrid: Akal, 2014.

57. La información es de Ángeles García, «Einaudi considera cerrada su guerra con Cela», *El País*, 26-10-1994. En línea: <https://elpais.com/diario/1994/10/26/cultura/783126001_850215.html>.

> marchara. En Conegliano, por suerte, el resto de la compañía es muy simpático; esperemos que Cela no haga de aguafiestas.
>
> Y además hay otra cuestión, casi personal. En el asunto Einaudi-España, Cela se comportó de una manera antipática, publicando una carta ambigua (mira lo que dice France-Observateur en el último número o en el penúltimo). La cosa es tanto más grave cuanto que Einaudi era amigo suyo. La situación es para mí muy incómoda; te digo francamente que si antes tenía pocas ganas de encontrar a Cela, ahora, después de esta historia, no tengo ninguna. Si me lo encuentro, como comprenderás, no podré hacer como si no hubiese pasado nada y estrecharle amistosamente la mano[58].

Comoquiera que fuese, la redacción de esa carta enemistó a Cela con la intelectualidad italiana del momento (en el caso de Einaudi, ya para toda la vida, pese a la generosidad del italiano, quien declaró en 1994 su aburrimiento con el escritor gallego), pero le granjeó distintas simpatías patrias[59]. Una de ellas parece que fue la del propio Fraga, quien encontró un aliado tal vez inesperado en el autor gallego. Fraga ya había tratado bien a su paisano una primera vez, al autorizar la publicación de aquel libro largamente deseado por Cela, *Gavilla de fábulas sin amor*. La segunda vez la ayuda del vilalbés será menos patente, se concretará de forma menos diáfana, al empujar a Cela con la censura de *Viaje al Pirineo de Lérida*. Veámoslo.

Conservamos el expediente de censura de este libro de viajes, pero hay algo que no cuadra[60]. Se presenta con fecha 24 de noviembre de 1965, cuando se somete a evaluación una primera parte de *Viaje al Pirineo de Lérida*, de 110 páginas. Se trata solo del Primer País,

58. Italo Calvino, *Correspondencia*. Madrid: Siruela, 2010, Carta a Giambattista Vicari, 9-03-1963.

59. Quizá no sea ocioso recordar que el 20 de abril de 1963 moría ejecutado por el régimen franquista el político comunista Julián Grimau, y que este hecho va a enrarecer el ambiente académico y literario español ese verano. En esta ocasión CJC no viajó, pero sí circunnavegó sorteando delicadas cuestiones de tipo político-literario, como su participación en el Coloquio sobre *Realidad y realismo* (véase Gregorio Morán, *op. cit.*, pp. 199-232, y la tesis de Jordi Amat, *La semilla del liberalismo. Política y literatura en torno a la actividad española del Congreso por la Libertad de la Cultura (1958-1969)*, Universitat de Barcelona, 2016, pp. 233 ss.).

60. AGA, Censura, nº 8714 del año 1965 (caja 21/16819).

el Pallars Sobirá, con las citas iniciales y el prólogo. El texto pasó al lector 2 el día 26, y el día 29 Moreno de Munguía firma el expediente y escribe a máquina: «PUEDE AUTORIZARSE otra vez», lo que se eleva a definitivo el día 1 de diciembre.

¿Por qué pide Cela una nueva autorización para un libro que se había publicado el día 1 de enero, y que por tanto ya contaba con el plácet pertinente de los censores? ¿Tal vez alguien reparó en la procacidad ya señalada de los textos añadidos en el impreso y levantó la liebre? Sobre todo cuando CJC había obtenido el premio «Vega-Inclán XXV Años de Paz», concedido por la Subsecretaría de Turismo (vale decir, por Manuel Fraga) el día del libro de 1965, precisamente «por los relevantes méritos literarios y turísticos que concurren en los trabajos presentados al concurso» por «don Camilo José de Cela[61]». Aunque el BOE no indica textos, seguramente se trató de parte del *Viaje al Pirineo de Lérida*, según supuso Martínez Cachero[62], sobre todo porque la convocatoria del Premio, que tenía carácter extraordinario, obligaba al solicitante a presentar «una colección triplicada de los trabajos turísticos que hayan publicado durante el año 1964, señalando el periódico o revista en que se publicó, así como la fecha de su aparición en cada uno de ellos[63]». Vale decir, pues, los textos que se habían publicado previamente en el periódico de los Luca de Tena.

Como digo, ignoro por qué Cela presenta de nuevo a la censura un libro que ya había sido autorizado. Además, así se declara en un folio manuscrito por CJC y que antecede a las galeradas del texto presentado ante el censor en noviembre de 1965:

VIAJE AL PIRINEO
DE LÉRIDA

61. «Vista la propuesta del Jurado encargado de fallar el Premio Nacional Vega-Inclán XXV años de Paz, convocado por orden ministerial de 19 de junio de 1964, esta Subsecretaría ha tenido a bien conceder el Premio Nacional Vega-Inclán XXV Años de Paz, dotado con 50.000 pesetas, a don Camilo José de Cela, por los relevantes méritos literarios y turísticos que concurren en los trabajos presentados al concurso», BOE, nº. 97, de 23 de abril de 1965, pág. 5985.

62. José María Martínez Cachero, *art. cit.*, p. 130.

63. El texto pertenece a la Disposición Transitoria de la Convocatoria del Premio, en BOE nº. 167, de 13 de julio de 1964, p. 9038.

Edición de Bibliófilo
---
de Camilo José Cela

Este texto fue autorizado por
Orientación Bibliográfica,
el 11 de diciembre de 1964
Con el nº. 81737

Cela remitía, pues, al Servicio de Orientación Bibliográfica como garante de la ortodoxia del texto. Cumple recordar ahora este servicio, creado precisamente con motivo de la citada campaña política de los Veinticinco Años de Paz (1939-1964): aparte de la censura, el régimen franquista tuvo la intención de controlarlo todo, y de ahí también su interés en una serie de boletines impresos orientados a ese fin. Me refiero al *Boletín Confidencial de Prensa* o el *Boletín de Galeradas intervenidas*, pero sobre todo a la creación, en 1963, del *Boletín de Orientación Bibliográfica*, un paso más en el control de las publicaciones, dependiente del Ministerio de Información y Turismo, *i. e.*, de Manuel Fraga, en definitiva[64]. Con todo, hay que señalar una particularidad de este tipo de censura, y es que los trabajadores de este servicio debían juzgar con mayor benevolencia los llamados «libros de minorías», aquellos que o bien por su contenido especial o bien por su elevado precio quedaban restringidos a un público muy limitado. Como se ha observado, el cambio lleva aparejado un desplazamiento *semántico* en la censura libraria del franquismo, que pasa de perseguir todo tipo de valores morales y religiosos que se

64. Véase sobre este Servicio Aránzazu Sarría Buil, «Algunas muestras de contraofensiva desde el exilio editorial a los nuevos medios de propaganda franquista», *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. [Ed.] Manuel Aznar Soler. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2006, pp. 573-588. De la misma autora pueden verse sobre este asunto las páginas iniciales de «El *Boletín de Orientación Bibliográfica* del Ministerio de Información y Turismo y la editorial Ruedo Ibérico», *Centros y periferias. Prensa, impresos y territorios en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jacqueline Covo-Maurice*. [Eds.] Nathalie Ludec *et al.* s. l.: PILAR, 2004, pp. 233-253.

consideraban desviados en la época de Arias Salgado, a un filtrado «eminentemente político[65]».

Parecía, pues, que Cela pudo encontrarse con ciertos apoyos a la hora de publicar textos que, de otra manera, habrían pasado la censura con dificultad, al menos en las etapas anteriores. ¿A qué podían deberse esas ayudas? O, en otras palabras, ¿por qué Fraga decidió ayudar a CJC? Es ahora cuando conviene tener en cuenta el distinto carácter que, dentro de su género, presenta el *Viaje al Pirineo de Lérida* frente a los otros de la serie celiana: se trata sin duda de una narración más autónoma, con un interés geográfico mucho mayor que en ningún otro de sus libros[66]. De hecho, sorprende que ese interés se centre sobre todo en el agua (ríos, corrientes, lagos…), especialmente en todos aquellos aspectos de la naturaleza modelados por el hombre, que ha modificado el curso natural de las cosas[67]. Se percibe una conciencia de la historia del sitio y del legado artístico y arquitectónico de los lugares: la Edad Media, los Moros, Carlomagno… pero también iglesias, capillas y monasterios que antes no habían atraído la atención de Cela, al menos de aquella manera. A diferencia de lo referido en *Judíos, moros y cristianos* o en *Primer viaje andaluz*, aquí las ruinas demuestran que esta área ha visto muchos siglos de asentamiento y desarrollo.

Creo que la diferencia entre *Viaje al Pirineo de Lérida* y los libros anteriores de viajes escritos por Cela pasa, en definitiva, por el turismo, que ya no se ve como algo pernicioso y rechazable, sino desde una perspectiva distinta. ¿Estaba tal vez Cela intentado contentar al ministro del ramo, de quien se decía con mala baba que había subvencionado al escritor gallego para que, a partir de ese momento, hiciese pasar sus viajes por zonas y localidades donde hubiese ya alguno de los nuevos paradores de Turismo[68]? Todo podría ser, porque el recorrido de CJC atravesaba en esta ocasión por Vielha, y abundaban también las referencias a la Seu d'Urgell. Recordemos ahora algunos datos curiosos.

65. Francisco Rojas Claros, «Poder, disidencia editorial y cambio cultural en España durante los años 60», *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 5 (2006), pp. 59-80.

66. David Hen, *op. cit.*, p. 192; Francisco García Marquina, *op. cit.*, p. 105.

67. Ha sido Hen en la obra citada el primero en señalar estas peculiaridades sobre la observación de la naturaleza en el libro de viajes de CJC (pp. 192-196).

68. La especie la deslizó Gregorio Morán en el libro citado anteriormente.

Por ejemplo, que el parador de Vielha tenía que estar ya muy avanzado a la altura de 1965. El Consejo de Ministros había aprobado su construcción una década atrás, en octubre de 1955[69], pero el proyecto dormía el sueño de los justos. Va a ser precisamente en el verano de 1963 cuando se reactive la iniciativa, liberando al efecto cuarenta millones de las antiguas pesetas (240.000 €): ese año se puso la primera piedra, concretamente el día 9 de julio, en presencia del alcalde y del presidente de la Diputación de Lérida. Era sin duda un proyecto peculiar, pues frente a la filosofía tradicional de Paradores, que solía rehabilitar edificios históricos o emblemáticos, este se había levantado *ex nihilo*, diseñado por el arquitecto de Paradores Jesús Valverde Viñas[70]. Lo inaugurará precisamente… Manuel Fraga el 25 de julio de 1966, año fecundo para Paradores, pues en doce meses el ministro cortará la cinta inaugural en otros quince establecimientos turísticos. Dado el interés mostrado por el político gallego en ese año, la hipótesis recogida más arriba sobre la connivencia entre los dos paisanos para incentivar el turismo de paradores parece ir cobrando visos de realidad.

Recapitulando, entonces, *Viaje al Pirineo de Lérida* presenta algunas características peculiares dentro de la producción de libros viajeros de CJC: el territorio recorrido es distinto, al abandonar el ámbito fundamentalmente castellano mantenido hasta entonces; el viaje tiene características peculiares si se compara con los otros textos; por primera vez el viajero-vagabundo traspasa la frontera (con Francia); y también por vez primera se insiste aquí con cierta recurrencia en la capacidad del ser humano para transformar la naturaleza y operar sobre ella, algo que choca frontalmente con la poética usual de los libros de viaje de CJC, donde lo importante precisamente era apartarse del hombre como elemento social objetivable en el ámbito urbano. Las páginas anteriores han intentado explicar ese cambio de orientación celiana, así como el hecho de haber retomado un proyecto que parecía abandonado desde hacía años, en función de ciertos intereses económicos y pactos políticos fraguados entre dos

69. Así consta en un suelto del periódico *La Vanguardia*, del 19 de octubre de 1955.

70. Tomo los datos de Miquel Ribas, «Medio siglo de historia hotelera del Parador de Turismo de Vielha», *Turiski*, 26-07-2016. En línea: <https://www.turiski.es/medio-siglo-del-parador-de-vielha/> [consultado el 15-07-2020].

personajes de origen gallego: el escritor y el entonces poderoso ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne. Los datos no encajan totalmente, pues falta parte de la documentación, sobre todo la referente a la censura de la primera edición del periplo pirenaico. A falta de datos más concluyentes, parece, en efecto, que las piezas en principio encajan: hoy sabemos que CJC se ofreció como confidente y delator de intelectuales en años anteriores. Cumplido ya el medio siglo, y en la cumbre de toda buena fortuna tras tomar posesión de su sillón de académico en 1957, ¿se prestaría de nuevo Cela a colaborar con el Régimen de Franco? Al menos por ahora, todo parece indicar que, en efecto, fue así.

Ensayo de la fiesta del Serpent de Manlleu
(Foto de T. Donada, tomada de Donada 2010, p. 577).

Fiesta del Serpent de Manlleu, 2006
(Foto de Xavi Villaregut, 2006, tomada de Donada 2010, p. 589).

Francia: paisaje y paisanaje en la obra periodística de Francisco Umbral (años 1970-1980)

Bénédicte de Buron-Brun
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Vérité en deçà des Pyrénées,
erreur au-delà[1].
Pascal

Durante el franquismo, Francia, o más bien París, puesto que en el extranjero Francia no existiría sin su capital, amén de ser el blanco de todas las miradas, los suspiros románticos y los romances idílicos, creó dos imaginarios colectivos según la ideología a la que pertenecían los dos bandos enfrentados: para la dictadura del general Franco y sus partidarios cuyos cabecillas serán conocidos con el impactante nombre de «búnker», acuñado por la prensa libre en los años de la Transición, Francia es el país de todos los males, las perversiones, los complots judeomasónicomarxistas. Si se felicitan de que España al norte limita con los Pirineos, como rezan los manuales escolares, los antifranquistas, o sea los *rojos*, sueñan con que esa barrera natural se tambalee para acceder a la libertad y a una ansiada democracia.

«Ya no hay Pirineos» titulará Umbral en agosto de 1976 cuando se intensifiquen «las relaciones diplomáticas, vecinales y políticas[2]» entre ambos países. Con o sin Pirineos, el camino hacia Europa resultará sin duda más largo, arduo, espinoso de lo que habían proyectado sus elites (políticos, intelectuales, empresarios…) en cuyo imaginario había ejercido una fascinación el país de Las Luces y de la Revolución. Una fascinación que se irá opacando a la medida de las miserias del día a día, la ley del mercado, los intereses ocultos, políticos o económicos, egos, terrorismo y tejemanejes internacionales. Cuestión de Poder, o sea.

Desde su adolescencia[3], llevado por las librescas fantasías libertarias y libertinas de «la douce France», Umbral se ha enamorado

1. Trad.: «Verdad aquende el Pirineo, error allende».
2. Francisco Umbral, «Ya no hay Pirineos», *El País*, 11-08-1976.
3. «Francia, para los españoles, es una enfermedad de adolescencia». *Idem.*

del país vecino y de sus habitantes de sexo femenino, y se declara un fervoroso afrancesado al igual que uno de sus más ilustres paisanos: Francisco de Goya y Lucientes. En el reportaje *in situ* que le dedica a la ciudad de París a principios de los años 70, el periodista saca a colación, en un sincretismo tan personal, los lugares emblemáticos de la capital marcados por los grandes hitos de la Historia y la impronta de los grandes autores que han dado sus letras de nobleza a la literatura francesa, incluso de renombre internacional. Todo ello revestido de una prosa poética en la que aflora perceptible la admiración del periodista por París, la ausencia de mugre y suciedad, su dinamismo y riquezas, sus libertades y sus habitantes, a la inversa de la capital española que desluce en negativo:

> París es de plata y lluvia. París huele a champú y tipografía, y en los cines eróticos triunfan Aurora Batista y Jorge Mistral con películas mexicanas, las palomas se quedan de piedra en la plaza de la Opera, las mujeres de la noche, que aquí lo son desde la mañana, sonríen al cliente en las cafeterías y la gente lee "Le Monde" en los bancos de la calle y "France-Soir" en el Metro[4].

Desfilan el *flâneur* Baudelaire por sus pasajes, el Apollinaire militar por los puentes, Proust y los salones, Descartes y el espíritu cartesiano, Sartre y el existencialismo, los vendedores de Montmartre, los estudiantes del Barrio Latino, parejas enamoradas, hippies, negros… Autor *engagé*, Umbral, en este tardofranquismo no vacila a la hora de mencionar al exiliado o al desterrado Agustín García Calvo[5] y el papel del Ruedo Ibérico donde «hacen paquetes de libros, como paquetes de bomba, para dinamitar la sociedad burguesa, represiva, alienante-capitalista, reaccionario-masoquista y técnico-consumidora[6]». Hace hincapié en lo que anhelan los *rojos*: la libertad de movimiento, reunión, expresión, vestirse o peinarse como a uno le dé la gana; vender y comprar todo tipo de diarios como «Portugal Libre», sacar una revista tipo «Charlie Hebdo» en España ¡quién pudiera!, asistir a

4. Francisco Umbral, «Los pasajes de París», *Destino*, 07-10-1972.
5. En 1965 Agustín García Calvo fue expulsado de la Universidad Complutense de Madrid junto a Enrique Tierno Galván y Santiago Montero Díaz por apoyar las protestas estudiantiles.
6. Francisco Umbral, «Los pasajes de París», *Destino*, 07-10-1972.

un espectáculo en el Folies Bergère, ir al cine a ver películas sin temor a los tijeretazos del censor, recorrer los Campos Elíseos, las Tullerías, la Concordia, ver la Torre Eiffel… y beber los aires de la Libertad. La Revolución para el reportero no consiste en retomar la Bastilla, ni en rearmar la guillotina, sino en disfrutar de esta libertad gala que le permite sobrellevar la grisura de los hoteles y de la ciudad.

Francia, su canto revolucionario, *La Marsellesa,* y el lema que luce, «Libertad, igualdad, fraternidad», cristalizan entonces las reivindicaciones de esos *rojos* que paulatinamente salen de la clandestinidad, apoyados por los movimientos socialistas y comunistas internacionales. «Tras matar al muerto [Franco] de muerte natural[7]», Umbral, desde su crónica diaria en el recién editado *El País*, va a firmar «al ritmo caliente de lo que pasa» «la historia menuda o contada al menudeo[8]» de una de las páginas más tensas, movidas y expectantes de la Historia española del siglo XX, en la que, por supuesto, Francia estará muy presente tanto a nivel político como literario y mujeril, siguiendo las tres grandes temáticas desarrolladas alternamente por el firmante. Se sumarán a dicho proyecto otras y diversas colaboraciones publicadas en *La Estafeta Literaria*, *Jano*, *Interviú*, *El Jueves*… que nos permitirán contrastar fondo y forma, según el lector destinatario.

Huelga decir que no somos seres sueltos en el mundo, lastrados de un pasado que no hemos vivido, sino que somos el diminuto eslabón de una larga cadena de hechos que ha fraguado mitos, leyendas, y una larga serie de tópicos y clisés que debemos asumir por su trascendencia atemporal, respondamos o no, adhiramos o no, a la historia así contada. Ningún francés, y ninguna francesa –¡fama de *latin lover* obliga!– se libra en España de una alusión a Napoleón o a su hermano José I, apodado Pepe Botella, sobre todo si a una se le ocurre estar en Madrid un 2 de mayo[9]. Napoleón, un jefe de guerra controvertido, «un hombre sublime, como el rayo de la guerra y el sacerdote consagrador de la Revolución» para los unos, o «un gordo sanguinario y cornudo» para los otros, según lo recuerda el

7. Francisco Umbral, «Los franquismos», *Spleen de Madrid 2*. Barcelona: Destino, 1982, p. 137.

8. *Ibid.*, Atrio.

9. Véase Francisco Umbral, «La cosa cívica», *El País*, 13-01-1979.

periodista[10]. Un Napoleón con afán de conquistas (Prusia, Rusia...) al contrario de otro jefe de Estado: de Gaulle; un general que quedará en los anales por «recortar» Francia, tal y como precisa aludiendo de este modo a la dolorosa pérdida/independencia de una de sus colonias/departamentos: Argelia.

Si Umbral le reconoce a Napoleón «el primer germen de una Europa unida», le reprocha su «caudillismo» y haber creado «una dinastía de Napoleones y napoleoncitas» que «se repartían Europa como un helado de varios gustos[11]». Ni que decir tiene que si el columnista remite al mito Napoleón es para meterse con el presidente de la República Francesa Valéry Giscard d'Estaing, el homólogo de Adolfo Suárez, por negarse a que España entre en el Mercado Común («Nosotros, que no somos más que una preprovincia de la OTAN, no interesamos demasiado a Giscard ni a su ministra/verdulera, que no quiere ya la verdura de las eras de nuestros clásicos[12]»). Este rechazo, esta marginalización del país vecino, debida a la presión de los agricultores franceses, va a ser el mayor escollo con el que van a tropezar una y otra vez, dejando heridas purulentas e irreversibles en ambos lados de la frontera, incluso cuando después de unas largas negociaciones y una democracia asentada (¿falacia coartada[13]?) ingresará en la CEE, eso sí bajo el mando de otro presidente: François Mitterrand. Recuerdos amargos del «contencioso fronterizo y cimarrón[14]», de tantos camiones españoles paralizados, incendiados en la frontera con cargas de frutas y hortalizas pisoteadas[15], o los vertidos españoles a la puerta de la Embajada francesa en Madrid[16]. Unas prácticas, desgraciadamente, que serán recurrentes en el futuro y a las que se sumará la guerra de la anchoa en el golfo de Vizcaya[17], pero como lo anota

10. Francisco Umbral, «40/Paris», *El País*, 10-02-1986.
11. *Ibid.*
12. Francisco Umbral, «Verbos y verduras», *El País*, 30-07-1980.
13. *Ibid.*
14. Francisco Umbral, «Giscard», *Interviú*, Archivos de la Fundación Francisco Umbral.
15. Véase Francisco Umbral, «Verbos y verduras», *El País*, 30-07-1980.
16. Véase Francisco Umbral, «La francesada», *El País*, 22-05-1983.
17. Véase por ejemplo Joaquín Prieto, «La "guerra de la anchoa" entre pescadores de España y de Francia se recrudece», *El País*, 08-11-2001.

Umbral «La francesada es una constante cíclica de nuestra Historia», mas «como vecinos […] estamos condenados a entendernos[18]».

Sin embargo, Giscard se va a convertir en el blanco de su pluma más ponzoñosa y una lluvia de dardos a cual más irrespetuoso e irónico va a caer sobre su persona, en particular en un artículo magníficamente ilustrado por Alfredo publicado en la revista de humor *El Jueves*, en el que se burla de un «Giscard, vestido de Pompadour, posando para Picasso». Giscard/Luis XV, servido por su mayordomo, el primer ministro Georges Pompidou (lo que le permite al articulista un juego de palabras: Pompadour/Pompidour), se regodea significando a los españoles que les faltan unos siglos antes de entrar en el Mercado Común. Aunque bien sabe el peso del veto francés, Umbral se niega a la adulación para ganarse los favores del presidente y, al contrario, se mofa de *la grandeur* de la que se prevalece:

> El Mercado Común, vestido de Pompadour, se mira en el espejito/espejito de la señora Thatcher, que es muy madrastra, y Valéry Giscard d'Estaing, ya a solas, le preguntaba a la luna pulida cristañola: "¿Quién es más bella, la Comunidad Económica Europea o yo?". "Catherine Deneuve, maricón", contestó el espejito, con voz de Alfonso Guerra[19].

No obstante, y a pesar de su etiqueta política, le reconoce méritos políticos: sabe moverse por el escenario nacional, europeo, mundial; es la imagen perfecta de «la derecha progresía, alta burguesía ilustrada, *sprit* y esbeltez de Francia[20]». No teme «robarle […] iniciativas sociales y sociológicas a la izquierda[21]» para el bien del país, apoyar a Simone Veil en su proyecto de ley sobre el aborto o incentivar las vanguardias con exposiciones dedicadas a Picasso y a Dalí[22]. E insiste el cronista: Giscard es «un alto ejemplo de derecha civilizada y al día[23]», lo que leído en clave umbraliana, o sea plasmado en la cara negativa de una película, traduce una condena rotunda e inapelable de la retrógrada

18. Véase Francisco Umbral, «La francesada», *El País*, 22-05-1983.
19. Francisco Umbral, «Giscard», *in* «Las Carrozas», *El Jueves*, 142 (13-02-1980).
20. Francisco Umbral, «Suárez-Giscard», *El País*, 24-10-1979.
21. *Ibid.*
22. Francisco Umbral, «Picasso y el Naranjito», *El País*, 23-07-1980.
23. Francisco Umbral, «Suárez-Giscard», *El País*, 24-10-1979.

y bárbara derecha española liderada por Manuel Fraga Iribarne, sin olvidarse de la extrema derecha, aún activa y peligrosa, de Blas Piñar.

Giscard es «un modelo de la Europa burguesa liberal[24]», esa Europa que sigue estando fuera del alcance del gobierno Suárez, enmarañado en resolver antes que nada sus múltiples y graves problemas nacionales, aunque en cuanto a la imagen (un concepto fundamental que toma su total relevancia en esas primeras elecciones libres tras 40 años de dictadura) Suárez es mucho más atractivo que su homólogo francés como lo remarca el cronista:

> aunque, afrancesado como soy, sigue fascinándome más la calva de Giscard, desmelenada de ideas, que el esculpido de Suárez, que parece que se deja las grandes ideas en el secador. Ay si Giscard tuviera esas ojeras[25].

No olvidemos que para Umbral, Francia, además de ser un modelo de sociedad libre y la puerta de entrada a Europa, es el país de «las suecas», esas bárbaras indecentes del norte, y tabla de salvación económica, que tantos quebraderos de cabeza dan a la Autoridad competente desde la invasión turística a la que es sometida España. En este campo, Francia y los franceses, aunque ilustres, no pueden competir con la fama de *latin-lover*, el caballero español que lleva sombrero y toca la guitarra, como estipula el estereotipo.

El «gordo sanguinario y cornudo» de Napoleón no tiene el físico apropiado y como lo confiesa al periodista de paso por París: «no se puede ser al mismo tiempo Napoleón y Lord Brummel, hay que elegir[26]». De ahí que Napoleón se decanta por «una puta, pero una puta putísima, como [su] hermana Paulina, como mis otras mujeres y como todas las hermanas[27]». No perdamos de vista que este recurso a unas entrevistas ficticias al que recurre frecuentemente, saltándose los años y los siglos con total libertad, le permite a Umbral introducir ideas tabúes, a menudo libertinas que captan la atención del censor y le desvían de la cuestión de fondo cuyo objetivo es cambiar las mentalidades, manipuladas y amordazadas durante tantos años de

24. *Ibid.*
25. *Ibid.*
26. Francisco Umbral, «40/Paris», *El País*, 10-02-1986.
27. *Ibid.*

franquismo y de nacionalcatolicismo: «no creo que haya ninguna necesidad de enamorarse de una mujer para acostarse con ella[28]». Además de tener poco *sex-appeal*, esta gran figura de la Historia «no era bueno en la cama[29]». ¡Nadie es perfecto! Lo celebra, revanchista, el reportero insistiendo una y otra vez, riéndose de los nombrecitos que le prodigaban, «Napy y Bony» y, sobre todo, de lo que traduce dicho uso: «El diminutivo, en la mujer, no es ternura, sino desprecio[30]».

Y ¿qué decir de la *grandeur* de Giscard con sus «escapadas nocturnas y montparnó del Elíseo» que le vale recibir el mote de «Valery la Nuit[31]». ¿Tanto gustan la pompa, el esnobismo[32], los aires melancólicos[33], la calvicie? A Umbral, lo que no le gusta es que, en vez de sacarle partido intenta tapársela «como se la tapaba Ortega, con el truco apaisado de los pelos del otro lado»: «El señor Giscard, tan apolíneo, tan kennediano, aún no ha descubierto que su calva podría ser su fuerza, el signo que le humanizase. Es lo que le pasa, por ejemplo, a la política española[34]». Otro recurso estilístico muy personal es el de levantar el detalle a nivel de categoría como en este caso el hecho de resaltar la calvicie giscardiana, compararla con la del ilustre filósofo Ortega y Gasset y luego servir de pivote a otros intereses, como contrastar y denunciar hechos o prácticas, en este ejemplo españolas. Además, por muy apuesto que sea el presidente francés, el periodista guarda en mente la cuestión candente de los camioneros y de la CEE y se desquita del Giscard/Pompadour y, erigido tras un Umbral/Napoleón, suelta: «Los franceses no me quieren y Giscard es una loca[35]». Un calificativo que se debe no sólo a su modo de vestir o de moverse, sino también a su forma de hablar tal y como lo toma observado de su quiosquero quien «cree que los del ramalazo hablan

28. *Ibid.*
29. *Ibid.*
30. *Ibid.*
31. Francisco Umbral, «Suárez-Giscard», *El País*, 24-10-1979.
32. Francisco Umbral, «Giscard», *in* «Las Carrozas», *El Jueves*, 142 (13-02-1980).
33. Francisco Umbral, «El miterrandismo» [sic], *El País*, 11-10-1982.
34. Francisco Umbral, «Las feas», Destino, 1974. Recopilado en *Diario de un español cansado*. Barcelona: Destino, 1975, p. 30.
35. Francisco Umbral, «40/Paris», *El País*, 10-02-1986.

francés en plan *gay*[36]». Al «Rey/reinona» Giscard, cuyo reinado se ve empañado por el *affaire* de los diamantes de Bokassa[37], le sucede en mayo de 1981 otra gran figura política, Mitterrand, que por el retrato esbozado no inflama los celos y los miedos de rivalidades amorosas: «Cabeza poderosa de campesino intelectual que no sabe elegir las corbatas y a quien la clandestinidad ha embozado para siempre en la bufanda de niebla del comisario **Maigret**, que es lo que mejor le queda[38]». No obstante, la figura política del socialista francés sí que despierta interés en el periodista *engagé* en esos años clave de la Transición.

Como bien sabemos, detrás o dentro de estos personajes se retrata el suscriptor y el detalle de la bufanda de Mitterrand remite a la famosa bufanda que luce «un quinqui vestido por Pierre Cardin[39]», como se define Umbral. En mayo de 1981, entre las dos vueltas de las presidenciales francesas, muestra su simpatía por este «socialista utópico» y reflexiona sobre las relaciones entre ambos países en caso de una victoria de Giscard que «seguirá jodiéndonos en la cosa del Mercado Común» o Mitterrand que bien sabe que entre Francia y España existe «una mezcla de cordialidad y suspicacia[40]». Basta con ver la admiración entremezclada de ironía que destilan las viñetas de Astérix para con los españoles *versus* la sentencia abrupta de Cela al respecto: «El francés es un español venido a menos[41]». Curiosa estigmatización para un pueblo que siempre se ha mostrado acomplejado y ha valorado más lo que se ha hecho allende sus fronteras. Cierto es que Cela tiene sangre inglesa y que las relaciones entre Francia y la Pérfida Albión son de otro calibre.

Ahora bien, Francia no es España, y viceversa, ni Mitterrand Felipe González, entonces un presidenciable más cercano a las

36. Francisco Umbral, «El castellano», *El País*, 15-10-1977.

37. «Hay un contencioso fronterizo y cimarrón con Francia que Giscard no quiere entender por no mancharse las manos, que se las lava todas las mañanas con esmeraldas de Bokassa, antes de salir a pasear por las fincas del negro». Francisco Umbral, «Giscard», *Interviú*, s.f., Archivos de la Fundación Francisco Umbral.

38. Francisco Umbral, «Mitterrand», *Interviú*, Mayo de 1981.

39. Francisco Umbral, «Courreges», *El País*, 02-12-1979.

40. Francisco Umbral, «Mitterrand», *Interviú*, Mayo de 1981.

41. *Ibid.*

socialdemocracias alemana o nórdicas. «Francia es un chateau [sic] burgués que navega con bandera de la Revolución», resume el articulista: un país conservador en el que unos cuantos intelectuales y/o políticos le dan su prestigio revolucionario, lo que hace que Mitterrand le tiene subyugado por ser «la metáfora tan evidente y cotidiana del francés medio, culto, parisino, con raíces campesinas y lecturas volteranias», «la conciencia» de la República Francesa[42]. Dicha inequívoca admiración por el hombre de Estado y la personalidad de Mitterrand, clara y reiteradamente expresada en sus columnas[43], no decaerá con el tiempo aunque defenderá los intereses franceses en detrimento de los españoles, a pesar de las esperanzas puestas en la victoria electoral del joven presidente socialista Felipe González unos meses más tarde, tras una campaña electoral controvertida por el uso, en adelante legalmente punible, de imágenes subliminales en las que destacan el presidente francés y la emblemática rosa socialista, para mejorar las relaciones bilaterales. Umbral no puede sino quejarse: «Europa sólo aceptaría una España democrática, pero no hace nada por democratizar España. […] La mejor manera de ayudar es aceptar, y Europa, de momento, no nos acepta[44]», y advierte que «A Francia no hay que hacerle una guerra colonial ni una guerra de la berza, sino una guerra diplomática al más alto nivel[45]» porque a las manifestaciones de los agricultores que responden a los problemas sin resolver de los camioneros españoles en la frontera siguen otro, peor aún, el del terrorismo:

> Los franceses siguen exhibiendo esa cursilería de "tierra de asilo", cuando tienen al enemigo en la cocina, pero la Historia ha demostrado que Mitterrand no era un De Gaulle de izquierdas. Qué le vamos a hacer. El hombre imaginativo, en la política, es el que supera las situaciones por elevación.

42. *Ibid.*

43. Véase por ejemplo el cuestionario Proust al que se somete el propio periodista: «–¿La cualidad que prefieres en un hombre? –Que se llame Mitterrand. […] –¿Tu ocupación preferida? –Votar Mitterrand en la cocina de mi casa, aunque no sirva para nada. […] –¿Tus autores preferidos en prosa? – Mitterrand. –¿Tus poetas preferidos? –Mitterrand, aunque nunca haya hecho versos. Y también Paco Ordóñez, que sí los hace». Francisco Umbral, «Proust/Mitterrand», *El País*, 28-06-1981.

44. Francisco Umbral, «Europa», *El País*, 06-06-1981.

45. Francisco Umbral, «La francesada», *El País*, 22-05-1983.

> Ese hombre no parece ser Mitterrand. Prefiere seguir manteniendo España al nivel de una japonería decorativa. Aunque sea una japonería socialista[46].

Se enfrían las relaciones, se enfría el entusiasmo umbraliano y se desola porque en el país vecino el imaginario colectivo sigue desprendiendo una estela viajera de exotismo digna del siglo XIX, no de un país progresista, moderno: «Pero España ya no es exótica, sino que la Carmen de **Marimée** [sic] ha pasado a ser la Carmen de **Mallarmée**[47]». Enfurecido, el cronista saca a relucir una de las aciagas páginas de la Historia de Francia con Pétain, Céline, La Rochelle, Montherlant y «otros fascistas[48]». Suelta la palabra con efecto de bomba y decide boicotear una invitación en el Centro Pompidou. Francia ha perdido su lustro, su aureola de país ilustrado, un golpe de aire helador apaga las luces y se esfuman las esperanzas. ¡Cuánta desilusión se entrevera en esas líneas! ¡Cuánto desencanto para quien había creído en el «escritor, político, poeta» Mitterrand! De antemano, el cronista no podía sino compartir su visión de la democracia, esta «apertura al futuro», según concluía en sus *Crónicas personales*[49], y sucumbir a sus «impulsos líricos», que se conmoviera el presidente galo/francés «en la soledad de sus landas, que el viento levant[ase] un ala del cormorán dormido[50]». Irresistible es para el crítico literario que también es Umbral, el profundo conocimiento de la Historia, el uso justo de la palabra, la «gran belleza literaria[51]» que brota de sus escritos.

Cierto es que este «afrancesado», como se califica, es un enamorado de las letras francesas, de sus grandes escritores y poetas, pero asimismo se maravilla del nivel de escritura de los diarios más populares como lo comenta en una conversación con Vierna: «–A mí no me asombra que esté bien escrito *Le Monde* redargüí– porque es su obligación. Lo que me asombra y me hace creer eternamente en

46. Francisco Umbral, «España/Francia», *El País*, 22-12-1983.
47. *Ibid.*
48. *Ibid.*
49. François Mitterrand, *Crónicas personales*. Barcelona: Argos Vergara, 1982.
50. Francisco Umbral, «Mitterrand», *El País*, 14-01-1983.
51. *Ibid.*

Francia es lo bien escrito que está *L'Equipe*, que es un periódico de deportes[52]».

Es de sobra conocido que Umbral ha escrito sobre muchos grandes escritores y de todos los períodos. Casi todos –entre los que figuran unos de menor relevancia según los cánones académicos– florecen a lo largo de su obra periodística, incluso, a menudo, les dedica una columna entera. Si, por razones obvias de espacio, he tenido que limitar temporalmente este estudio, en el caso de este apartado dedicado a la literatura, mi selección ha tenido que ser más drástica aún.

Figura imprescindible que entronca con el Siglo de las Luces en Francia es Voltaire: este jesuita que volcó en el antijesuitismo más feroz y terminó impreso en los billetes de 10 francos. No obstante, el interés que el columnista tiene en reparar en este libertino es múltiple y sintoniza perfectamente con los acontecimientos que están viviendo los españoles en esos años de la Transición. No sólo invita a las nuevas generaciones a romper con el rígido régimen patriarcal como lo hizo Voltaire al cambiar incluso de nombre y enfrentarse con su padre notario que sólo soñaba con que su hijo siguiese sus pasos, sino que la conducta indecente (entre amantes, putas y meretrices: Ninon de Lenclos, Suzanne de Livry, Olympe Dunoyer, etc., encerrado en la Bastilla por libelista) de este hombre educado en un colegio de jesuitas es una seria advertencia a la Iglesia, uno de los pilares de la educación nacionalcatólica. Destacar al autor de *Edipo* o del *Diccionario filosófico* –«unos ejercicios espirituales al revés[53]»– es sublevarse contra el poder clerical, como lo reza el lema franquista «Dios, Patria y Familia», en una época en la que da mucho que hablar cierto Theilhard de Chardin que Umbral define como «teólogo del espacio que es como la Barbarella de los jesuitas, un astronauta de Dios con sotana[54]».

Lo que preconiza Umbral es un cambio revolucionario, que impregna todas las esferas de la sociedad hasta darle un vuelco a su lenguaje. No es lo mismo divulgar en un lenguaje académico como puede ser la «biografía de la prehistoria volteriana» editada por la

52. Francisco Umbral, «Pollentier», *El País*, 23-07-1978.

53. Francisco Umbral, «Voltaire», *in* «Rueda de escritores», *Jano*, s.f., Archivos de la Fundación Francisco Umbral.

54. *Ibid.*

«Revista de divulgación científica y cultural[55]» *Jano*, que el escritor dedica a un público con letras, que dirigirse a un lectorado menos dado a este tipo de lectura, lo que requiere otro estilo menos esclerosado y un tono más desenfadado. La ruptura con el pasado franquista de be ser total y únicamente la osadía, el coraje, pueden vencer los obstáculos para lograrla. Leer a un judío francés anticlerical es un buen primer paso sobre todo cuando «El viejo clásico maléfico es un tónico que nos sube la tensión arterial, nos baja la tensión política y nos deja como un clavel. Qué gran pasota, **Voltaire**[56]». Palabra de Umbral.

Otro escritor francés, que se había infiltrado con los frescos vientos norteños del mayo del 68, había tenido sus horas gloriosas en los campus españoles: Sartre, al igual que su compañera, heraldo (¿heralda?) del feminismo con su *El Segundo sexo*, Simone de Beauvoir. A raíz de la férrea censura sufrida y de que Sartre siempre se negó a representar una de sus obras en España con Franco vivo, estrenan *Las manos sucias* en Madrid en 1977. Demasiados años, casi tres décadas separan la creación original de su representación, para el Umbral crítico a quien le «sabe ya a *engagement* de después de la guerra, a jarabe de izquierdas para desengrasar del aceite de ricino falangista[57]», a pesar del excelente trabajo de Adolfo Marsillach y José Luis Alonso.

Mal ha envejecido el teatro de Sartre: le parece «conceptuoso, realista y paliza[58]». Sin embargo, el padre del existencialismo quedará como un gran escritor del siglo XX aunque solo le guardará

> una gratitud de infancia, casi de adolescencia, porque el gran maestro de escuela francés –el didactismo lo llevó al teatro y a la novela, ay–, que tiene quizá la mejor prosa gala después de **Proust,** acertó a expresarnos a todos, es decir lo que nosotros no sabíamos ni podíamos decir: que no había nada en el domingo, que estábamos hastiados de domingos vacíos con

55. Véase Latindex, el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. En línea: <https://www.latindex.org/latindex/ficha?folio=7908> [consultado el 23-08-2019].

56. Francisco Umbral, «Voltaire», *El País*, 16-05-1978.

57. Francisco Umbral, «Sartre», *El País*, 11-11-1977.

58. *Ibid.*

> misa de doce y baile pecaminoso, que la nada se modificaba en provincias y que el hombre es un compromiso burgués. Mayormente el hombre burgués[59].

El espacio es distinto, cambian los tiempos, cambian las cosas, cambian los hombres. La rueda de la vida es imparable, muy pocos quedan y aún menos son los que han salvado fronteras y siglos. Entre los prosistas franceses descuella Marcel Proust. Como dice el columnista que lo reivindica entre sus grandes maestros: «Leyendo a Proust, internándose en Proust, comprende uno que por fin ha llegado al macizo de una cordillera, y que todo lo anterior han sido estribaciones[60]». En efecto, la escritura de Proust rompe con la impersonalidad del narrador y reivindica el «yo», «un yo narrativo-reflexivo[61]», un yo homosexual que se va narrando/analizando en busca de un/su tiempo perdido; un tiempo a la vez fijo y en perpetuo movimiento, progreso. Una vez más, la narrativa proustiana justifica a quien más la defiende en sus propios escritos en los que el yo, lo autobiográfico, predominan, y el tiempo presente no existe; de ahí que Umbral instituye la re-creación del pasado en un fluir perpetuo. Eso sí, homosexualidad aparte *versus* el donjuanismo, real o fantaseado. Sea lo que fuera, no es sino una forma de singularizarse hasta la heterodoxia.

Desde sus primeros escritos, años cincuenta, el periodista siente cierta atracción por *les maudits*, el malditismo. Por lo tanto, no es de extrañar que dedique una columna a un escritor sifilítico, un menorero, cuya obra «está llen[a] de expresiones afortunadas[62]»: Guy de Maupassant. Admira el posromanticismo (no tanto los tópicos en los que cae a veces), la modernidad que subyace en sus escritos: «Las palabras tienen un alma. La mayoría de los lectores solamente les piden sentido. Hay que hallar esa alma, que aparece al contacto con otras palabras, que estalla al iluminar ciertos libros con una luz desconocida, muy difícil de hacer brotar[63]». Luces, iluminaciones

59. *Ibid.*

60. Francisco Umbral, «Proust», *in* «Rueda de escritores», *Jano*, s.f., Archivos de la Fundación Francisco Umbral.

61. *Ibid.*

62. Francisco Umbral, «Maupassant», *in* «Rueda de escritores», *Jano*, noviembre 1984.

63. *Ibid.*

que se leen en los magníficos poetas que fueron Rimbaud, Verlaine, Paul Valéry… y «El poeta[64]», con este artículo definido singular que no precisa de nombre, al que venera Umbral y con el que titula su columna: Baudelaire, «el padre de todas las modernidades[65]».

Si Maupassant llevó una vida privada muy secreta, fue un escritor reconocido en su época y disfrutó de cierta holganza económica, Baudelaire es el prototipo del poeta limosnero, de aspecto descuidado, sucio, bebedor, putero: «barba de tres noches», «suéter sucio», «un diente menos», «tabaco de limosna», «hipotecas», etc.[66]. Tan pertinaz es su fama y archiconocido su escandaloso libro –*Las flores del mal*– que el columnista ni siquiera necesita citarlo y alude a su contenido, sin más. Del mismo modo que se ha fijado en el análisis lírico de Proust, de Baudelaire admira su «síntesis metafórica»; unas improntas que pasadas por el peculiar prisma umbraliano dan pie a una poética lírica salpicada de metáforas espectaculares, y una estética, con fulgurantes escorzos, aprendida de otro francés: André Gide: «Cada nueva generación descubre su Atlántida en Francia, Inglaterra, Rusia, Estados Unidos o donde sea[67]». Queda claro que para el columnista su Atlántida es Francia.

Ahora bien, los temas que va sacando día tras día responden a un contexto muy especial, en el que todo puede ocurrir, en el que el papel de la prensa libre va a ser predominante para que el país pase página «pacíficamente» y se encamine hacia una democracia. Desde su tribuna, Umbral llama a la sublevación/subversión de las nuevas generaciones para que descubran por fin lo que significa ser libre; sus crónicas les da acceso a lo «invisible», lo oculto hasta entonces, por lo menos para la gran mayoría de la población privada de educación y pluralidad política. Por lo tanto, no se puede descartar que tras la información, propia de la función de la prensa, se preste al ejercicio pedagógico o aflore algún objetivo didáctico. En cualquier caso, se percibe muy netamente cuán jóvenes se sienten («veintiuno en el

64. Francisco Umbral, «El poeta», *in* «Rueda de escritores», *Jano*, s.f., Archivos de la Fundación Francisco Umbral.

65. Francisco Umbral, «Maupassant», *in* «Rueda de escritores», *Jano*, noviembre 1984.

66. Francisco Umbral, «El poeta», *in* «Rueda de escritores», *Jano*, s.f., Archivos de la Fundación Francisco Umbral.

67. Francisco Umbral, «Gide, Sartre, Barthes», *El País*, 03-04-1980.

plastiqué de identidad», como clama la chorva moderna umbraliana[68]) y lo hartos que están esos malditos *rojos*: «Decidimos arrear con todo, ser sartriano/gideanos, afrancesados de cuerpo entero, más que nada por fastidiar[69]».

Pero, de tanto fastidiar al otro bando, no sale uno ileso y el *rojo* Umbral, el poeta frustrado por motivos económicos, al mirarse, reflejado en Baudelaire, anticipa otra característica suya: el de no ingresar nunca jamás en la Real Academia, al contrario de otro maldito querido: Cocteau, a quien le debe el columnista su marcha precipitada desde León, a principios de los años 60, por los comentarios que se atrevió a hacer en el Cineforum del Círculo de Medina tras la proyección de *Opio*, y que escandalizaron a las biempensantes de la Sección Femenina de la ciudad[70]. «El académico es un señor que al morir se convierte en sillón[71]», decía Cocteau; mas un sillón muy codiciado para unos pocos elegidos, sea cual sea el país, al igual que cualquier premio literario, sea en Francia el Goncourt (1892) o el Renaudot (1926), que ni se le concedió a Eugenio Sué (1804-1857), y eso que con sus célebres *Misterios de París* vendió más que Simenon, como lo asevera burlón el periodista, liándose adrede con las fechas de unos y de otros. «Ni siquiera la Legión de Honor[72]», remacha.

Asimismo, Umbral se refleja en otro posromántico francés, el «Baudelaire de provincias», «arlequinesco y brillante», llamado Jules Laforgue, de quien toma prestado el aforismo «La mujer, en el fondo, es un ser usual[73]». Lo irá repitiendo a saciedad, con el deje provocador que le caracterizará a lo largo de su vida, levantando en su contra

68. Francisco Umbral, «Los franceses», *in* «Diario de una moderna», *El Jueves*, 208 (20/26-05-1981).

69. *Ibid.*

70. Véase la tesis de Juan Gracia Armendáriz bajo la dirección del Prof. Dr. Joaquín Garrido Medina, El artículo diario de Francisco Umbral (1957-1988). Análisis y documentación, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1995, p. 37. En línea: <https://eprints.ucm.es/1813/1/T20163.pdf> [consultado el 27-08-2019].

71. Francisco Umbral, «El poeta», *in* «Rueda de escritores», *Jano*, s.f., Archivos de la Fundación Francisco Umbral.

72. Francisco Umbral, «Los franceses», *in* «Diario de una moderna», *El Jueves*, 208 (20/26-05-1981).

73. Francisco Umbral, «Laforgue», *El País*, 19-10-1978.

un batallón de feministas que nunca entenderán que, lejos de ser un «violador[74]», es un fervoroso adorador y gran defensor del sexo femenino, que no feminista.

¿Es Francisco Umbral un libertino como pretenden estas mujeres? Si bien se sabe –y lo reconoce– que, como muchos hombres de su generación, cuanto más cuando se mueve uno entre la jet-set y el mundo de la farándula, tuvo, casado, amantes y aventuras, no creo que encaje con las cuatro figuras fundamentales que Roger Vaillaud recalca en su estudio de *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, o sea «elección, seducción, caída y ruptura», tanto más cuanto que anota que la ruptura tendrá que ser «escandalosa, espectacular, para mejor engalanar la fama del libertino[75]». Tiendo a pensar más bien que la fama de mujeriego que se le atribuye o del que alardeaba es mero mito y vana gloria (escrito con palabras separadas), respectivamente. ¿No se podría ver en su lectura de Laclos otro juego de espejos?: «La divina pelea, la lucha de los sexos es para Laclos un paralelo cruel y dulcísimo de la lucha de clases. […] Sus *Liaisons* son un libro político, como los de Sade, antes que literatura pornográfica[76]. En absoluto comparable con el autor de *Historia del ojo*, Georges Bataille, que el crítico define como un «Místico a propósito, erotómano y pornógrafo de vocación, surrealista marginal, existencialista enfrentado a Sartre, Bataille es ante todo un irracionalista de la raza de Nietzsche, Rimbaud y San Juan de la Cruz[77]. Equiparar a Umbral con Bataille u otro erotómano famoso como el cineasta Luis García Berlanga, o incluso con la faceta más procaz, ordinaria de Cela, por Nobel que fuera, –«Amo a los animales por este orden: el perro, la mujer y el caballo[78]»– es un despropósito, un sinsentido.

74. Véase la foto con las pintadas «Umbral violador, Umbral violador» con las que una noche unas feministas pintarrajearon el edificio donde vivía el escritor en Madrid, así como el texto que el texto que las acompaña «Las feministas», *Crónica de esa guapa gente*. Barcelona: Planeta, 1991, pp. 246-248.

75. Francisco Umbral, «Laclos, el libertino», *La Estafeta Literaria*, s.f., Archivos de la Fundación Francisco Umbral.

76. *Ibid.*

77. Francisco Umbral, «Historia del ojo», *in* «Glosa ligera», Colpisa, s.f., Archivos de la Fundación Francisco Umbral.

78. Francisco Umbral, «Laforgue», *El País*, 19-10-1978.

Cierto es que si el periodista se interesa por la figura de George Sand no es tanto como escritora sino porque, con Chopin, forman «una pareja europea, romántica, progresista, libre y pecaminosa que va a pasar un sórdido invierno en Mallorca[79]». El mismo trato recibe la vuelta a la actualidad de Françoise Sagan tras su campaña a favor de Mitterrand: Umbral le reprocha sus trapicheos y sus cambios de chaqueta política («existencialista en su momento, pompiduliana en su momento, socialista cuando hace falta[80]»). De ahí el poco entusiasmo que muestra en saludar la victoria presidencial francesa con un lacónico «Buenos días socialismo», juego de palabras y referencia obligada al éxito internacional que había tenido su novela *Bonjour tristesse*. Una escritora ya «subsumida y fea» y un país desprestigiado: «Francia, cuando no da una Colette, da una Sagan, que es el sucedáneo, la sacarina[81]».

Literatura y política se juntan de nuevo con ideas e ideales desconocidos o vedados merced a estas extranjeras, «las suecas», que desde finales de los años 60 han descubierto un nuevo destino exótico en España: «Ellas traen a Lutero, a Marcuse, a Erasmo, a Pompidou, a Sartre, a Calvino, a Hamsun, a Beckett, a Dior, a Claudel, a Bergman, a Tom Jones, mas para nosotros son, castiza y simplemente, "las suecas"[82]».

Son mujeres «libres, emancipadas, progresistas, deportivas, intelectuales, cultas, higiénicas, europeas[83]»; mujeres acostumbradas a una libertad de movimiento y expresión –incluso de indumentaria–, a años luz de la mujer calderoniana a la que se ve sometida la española, que generan unos sueños eróticos entre los varones españoles después de tantos años de frustración sexual[84]. Los usos y hábitos se hacen eco de una forma de ser y de pensar y son peculiares y propios

79. Francisco Umbral, «George Sand en Mallorca», *La Estafeta Literaria*, 426-428 (15-09-1969).

80. Francisco Umbral, «Françoise Sagan», *Interviú*, s.n. (1981).

81. *Ibid.*

82. Francisco Umbral, «Las suecas», *La Estafeta Literaria*, s.f., Archivos de la Fundación Francisco Umbral.

83. Francisco Umbral, «Las suecas», Destino, 1974. Recopilado en *Diario de un español cansado*. Barcelona: Destino, 1975, p. 261.

84. Véase David Barba. *100 españoles y el sexo*. Barcelona: Mondadori, 2009.

de cada país, como lo celebran el ojo avizor y la mente despierta del periodista:

> El impacto erótico engendra siempre en el español una respuesta verbal, y esto dice bien del retoricismo de nuestra raza. Un inglés, cuando le gusta una mujer, a lo más que llega es a decir "hum", sin quitarse la pipa de los dientes. El español, ante una mujer que le gusta, despliega la cola de pavo real de su retórica, un plumaje de palabras finas, si van dirigidas a ella, o de palabras abultadas, si se trata de comentar con otro español la desamortización de los bienes femeninos de la gachí[85].

Antes de ligarse a una francesa de carne y hueso en algún lugar emblemático de la capital, el museo de El Prado por ejemplo, o en algún cursillo veraniego para extranjeros en Valladolid o en Santander, para Umbral como para los varones de su generación el mito de la francesa nace en el cine con Brigitte Bardot: «el mayor animal cinematográfico de la historia del cine[86]». A BB, incluso le dedica una entrada en su *Diccionario para pobres*:

> BB. Decíase de una francesa ligera que se hizo famosa en el cine galo allá por los últimos cincuenta y primeros sesenta, llegando a enseñarlo todo por partes o a la vez. No hizo una sola película importante, pero era la mujer más hermosa, sorprendente, felina y sexual de nuestra generación, el único oponente digno y europeo a la americana Norma Jean, que tenía cara de empleada del Metro de Nueva York con sueño[87].

Su manera de vestir y de peinarse se convirtió en seguida en un fenómeno de moda[88], como lo recuerda el periodista: «Brigitte

85. Francisco Umbral, «Las suecas», *La Estafeta Literaria*, s.f., Archivos de la Fundación Francisco Umbral.

86. Francisco Umbral, «Brigitte Bardot», *in* «Crónica de Madrid», Colpisa, 1971, Archivos de la Fundación Francisco Umbral.

87. Francisco Umbral, *Diccionario para pobres*. Madrid: Sedmay, 1977, p. 31.

88. «La moda de París», que no francesa, siempre ha sido un referente de elegancia en España y en el mundo. Cuando entre las grandes firmas (Dior, Saint-Laurent…) se distinga Courrèges, Umbral le dedicará una columna en la que el humor y la ironía permiten denunciar las injusticias, en este caso de clases sociales: «Pero es que cada vez que le miro a una madama o *jeune feuille en fleur* el busto enlanado de seda, lana virgen o respetuosa, lino o

Bardot, sí, llenó el mundo de mujeres campánula, con su enagua almidonada, su moño alto, su melena, sus tacones, sus piernas líricas y su gracia entre felina y envarada[89]». Si la Bardot arrasa entre las señoritas como modelo de elegancia parisina, los varones reparan más en su anatomía, en particular en su boca, una boca «agresiva, mimosa y encendida[90]», «que en los primeros planos de la pantalla palpitan y laten como flores submarinas, como algas sexuales, como esponjas lascivas», como la de Marilyn Monroe o la de Barbara Streisand[91]. ¡Pero nadie es perfecto! y la Bardot es demasiado frívola, se rodea de «adolescentes bellos» («su único pecado[92]», según un Umbral indulgente cuando se trata de estética) y multiplica los romances[93] que la prensa recoge fielmente. Mujer emblemática –con Marilyn Monroe– de la generación del periodista y «espejo de amoralidades[94]».

Otra actriz francesa tiene los favores del cronista, Catherine Deneuve, «la anti-Brigitte», a su parecer. Protagonista de la película de Luis Buñuel, *Tristana* (1970), observa su «boca fina, indiferente y mentirosa», «la boca aristocrática y displicente[95]». Entre las dos actrices, Umbral se ve traicionado por su pluma: a la cercanía cariñosa de las simples iniciales «BB» opone la lejanía gélida del apellido precedido del artículo definido: «la Deneuve[96]». Cierto es que *Belle de jour*, la película buñuelesca (1967) escenifica el mito de la doble vida y, de hecho, no sorprende que la prohibieran durante largos años en España porque, como lo explicita el periodista:

---

piel de melocotón textil, me encuentro con la palabra Courreges como una advertencia, como una marca, como un hierro de ganadería, como un precio, como un distintivo de clase, casta o familia. La aristocracia Courreges es la nueva derecha ilustrada, en España». Francisco Umbral, «Courreges», *El País*, 02-12-1979.

89. Francisco Umbral, *Mis mujeres*. Barcelona: Planeta, 1976, p. 24.
90. «La boca», *ibid.*, p. 74.
91. *Ibid.*, p. 76.
92. «Emmanuelle», *ibid.*, p. 156.
93. Francisco Umbral, «Brigitte Bardot», *in* «Crónica de Madrid», Colpisa, 1971, Archivos de la Fundación Francisco Umbral.
94. *Idem.*
95. Francisco Umbral, «La boca», *Mis mujeres*, *op. cit.*, pp. 74-76.
96. *Ibid.*, p. 75.

> Todo español del *stablisment* [sic] lleva dentro una Catherine Deneuve, una *Belle de Jour*, todo señor de morenez nacional plateada por la luna de los años y los desengaños, lleva dentro una rubia voluble que por la mañana es de derechas, en la oficina, y por la noche es de izquierdas, en el pub[97].

Por magnífica que sea la actuación de Catherine Deneuve, no es muy atractivo su «aspecto frígido y aséptico»[98] que cristaliza esa doble vida y esa doble moral que impera(ba)n hasta tal punto que, a modo de remate, dándole un vuelco entre irónico y sincero, confiesa Umbral: «Hasta yo mismo me he mirado al espejo, esta mañana, y me he visto cara hierática e hipócrita de Catherine Deneuve[99]».

Vuelve de nuevo la imagen del espejo que refleja la cruda realidad, la de unas generaciones que se escudan tras la mentira y el engaño. Estas «suecas» han abierto primero una brecha, luego un camino hacia otras realidades políticas, sociales y culturales. Poco a poco las fantasías surgidas entre los brazos de las estrellas del cine y crecidas por los tijeretazos de una censura absurda por desproporcionada, pudieron realizarse en vivo mientras arrojaban pasiones, obsesiones[100] o decepciones[101]. El mito de la francesa emancipada quizá no fuera a la altura de las prestaciones de Sylvia Kristel (cierto, era holandesa) en *Emmanuelle* (1974) o de Maria Schneider en *Le Dernier Tango à Paris* (1972) que llevaron a miles de espectadores a cruzar la frontera para verlas en Perpiñán o en Biarritz en aquellos años del tardofranquismo.

No obstante, anclado el mito en el imaginario colectivo es difícil desmitificarlo. De hecho, cuando el periodista Manuel Leguineche le invita a Umbral a cenar con una escritora francesa no puede evitar apuntar: «¿Qué se puede hacer con una novelista francesa? Lo de siempre, pero a lo mejor no se deja[102]».

---

97. «Belle de jour», *ibid.*, p. 231.
98. *Ibid.*, p. 232.
99. *Idem.*
100. Véase «Ya vuelven las suecas, madre», *ibid.*, pp. 232-236.
101. Véanse por ejemplo las aventuras contadas por el propio periodista: Francisco Umbral, *Las europeas*. Barcelona: Ed. G.P., Plaza&Janés, 1975 o *Historias de amor y Viagra*. Barcelona: Planeta, 1998.
102. Francisco Umbral, «El nivel de paro», *El País*, 30-12-1976.

Estos tres ejes temáticos que modelan la obra umbraliana y que he evocado sucintamente en este estudio, a saber, política, literatura y mujeres, están ligados, de la misma manera que escribir y vivir se unen para formar una unidad inseparable para el periodista/escritor. La lengua francesa para su generación, y las anteriores, tenía su prestigio, grandes autores, era la lengua de la diplomacia y permitía lucirse en sociedad. De ahí que a Umbral, tan arraigado en la cultura francesa, le duele que le ningunee «la Francia», como suele decir: «Personal y modestamente, tengo que decir que Francia es el país que menos se ha ocupado de mis cosas mediante tesis, tesinas, traducciones y todo eso[103]». Sobre todo le duele que Francia ya no sea «la vanguardia cultural del mundo» y que la juventud se anglosajonice: «Francia ya no truca a los chicos como nos trucaba a nosotros[104]». A pesar del contexto político, social y cultural poco favorable a una vuelta atrás hacia «la grandeur», se mantiene firme en su proustiana búsqueda del tiempo perdido:

> Yo creo más en la Francia de Montaigne y de Voltaire, que en la Francia de Descartes. Yo creo más en la Francia irónica que en la Francia racionalista. Bueno, pues esto es lo que pasa con las francesas. Si la francesa te sale cartesiana, ya te puedes tirar de cabeza al Sena. La francesa cartesiana quiere que dos y dos siempre sean cuatro, en el amor. Quiere que le ayudes a fregar los platos, puesto que ella también va a la oficina. Quiere que le permitas tener un amante, puesto que tú también tienes una amante. Quiere que el mundo sea lógico, simétrico y aritmético, como lo quieren Descartes, Lévy-Strauss, Valéry y Gilles Deleuze.
>
> Esa Francia y esas mujeres son una lata. Hay que buscar, por el contrario, a la mujer, volteriana, nieta de Montaigne y prima de una corista del Moulin Rouge. Hay que buscar a la francesa irónica, inteligente, informal, a la que conecta con papá Breton, con el surrealismo, con Montaigne, con Baudelaire, con Oriana Guermantes, con Odette, con Colette y con Brigitte Bardot. Hay que buscar la Francia romántica y surrealista, irónica y erótica, la Francia de Pierre Daninos y "la imaginación al Poder". Lo de la imaginación al

103. Francisco Umbral, «Verbos y verduras», *El País*, 30-07-1980.

104. *Ibid.*

Poder nunca se hizo realidad, ni se hará, quizá, porque para impedirlo están las sucesivas reencarnaciones del general De Gaulle, que reencarna y transmigra, sin duda, como un Buda con visera, pero las francesas han hecho realidad, en cambio, lo de la imaginación al amor[105].

105. Francisco Umbral, «La francesa y el liceo», *Mis mujeres*, *op. cit.*, p. 249.

Mitopoéticas de los orígenes: Cine e imaginario vasco

José Ignacio Lorente
Universidad del País Vasco

Durante el periodo de entreguerras y en especial, tras la Segunda Guerra Mundial y con el desarrollo de la teledifusión, el reportaje de actualidad amplió su horizonte productivo hacia nuevas formas de escritura, medios y públicos. En el contexto de la reconstrucción europea y de la guerra fría, entre grandes bloques geopolíticos, proliferan los géneros periodísticos dedicados a dar cuenta del acontecer informativo, así como de la diversidad de territorios, grupos sociales y prácticas culturales. El interés por lo local, por lo exótico y excepcional alimenta el gran dispositivo televisivo que se desarrolla en esa época con el apoyo de las imágenes, que actúan como índice referencial y garantía de la veracidad del contenido informativo. El verosímil audiovisual se consolida en torno a la inmediatez que proporciona el registro de imágenes tomadas en el lugar de los hechos, sin que aparentemente entre éstos y su relato mediara entidad alguna. Sin embargo, la televisión de los años cincuenta no es sino el correlato de toda una tradición narrativa documental que aspiraba al registro y archivo del mundo, al mismo tiempo que proyectaba sobre este todo un imaginario asociado a las tensiones y conflictos del proyecto moderno. El desarrollismo industrial, la progresiva urbanización, junto con el declive de las formas tradicionales de vida y la creciente fractura social hacen de la exploración del mundo iniciada a principios del siglo XX por el cine primero, y por la televisión después, el ejercicio de una mirada nostálgica que busca en otras culturas y prácticas sociales los vestigios de un pasado remoto e incontaminado, acaso inexistente.

El objeto de análisis de este trabajo se centra en una serie de reportajes audiovisuales, realizados para diversos medios y televisiones europeas entre 1944 y 1964, algunos de ellos recientemente localizados y restaurados, en los que se especula acerca de los incógnitos orígenes de los vascos y sobre la singularidad de su lengua y otras expresiones culturales, como el deporte o la danza. Con todo, es preciso advertir en este género informativo una forma hojaldrada en su disposición textual como resultado de un apilamiento de diversos estratos narrativos, desde los propios del medio audiovisual y televisivo en el que

rápidamente se asentará, hasta la incorporación de temas, tópicos, imaginarios y estereotipos históricamente consolidados acerca de la excepcionalidad de la cultura vasca. El tratamiento de lo vasco, en estos reportajes, presenta ciertas articulaciones características de una mitopoética que actúa como sustrato cohesionador y estabilizador de los diversos relatos, independientemente del sistema televisivo y del contexto socio-político en que han sido producidos. Los orígenes incógnitos de los vascos, la pervivencia incontaminada de costumbres milenarias, junto con la presencia reiterada de la danza tradicional como tópico estructural del relato, constituyen algunos de los elementos de la poética destinada a la afirmación de las particularidades identitarias de los vascos.

La muestra analizada incluye realizaciones como *Im Lande der Basken*, un reportaje realizado por Herbert Brieger, en 1944, para la UFA alemana, seguido por *The Land of the Basques*, del director estadounidense Orson Welles, realizado para la cadena británica BBC, en 1955, y *Basker*, el primero de dos reportajes realizados sobre los vascos por Dan Grenholm y Lennart Olson, en 1963, para la televisión sueca. Con todo, los antecedentes de esta poética pueden rastrearse en *Elai-Alai,* del realizador vasco Nemesio Sobrevila, un cortometraje producido por el Servicio de Propaganda del Gobierno Vasco en 1938.

Una lectura en clave eco-crítica de esas miradas nostálgicas sobre los orígenes permite apreciar en ellas tanto un imaginario compartido acerca de los paraísos perdidos, como las huellas de la quiebra del pensamiento moderno y su posterior deriva desarrollista.

En primer lugar, resulta sintomático el hecho de que las miradas televisivas se posen en una región muy concreta del país vasco-francés, cercana al Pirineo, alejada de las profundas transformaciones que en esa época vienen sucediéndose en el panorama político, urbano y social al otro lado de la frontera. La Guerra Civil española, seguida de la contienda mundial, sumieron al País Vasco situado en territorio español en un régimen dictatorial, autárquico y represivo, cuya realidad distaba mucho de los paisajes idílicos retratados por las filmografías autóctonas y europeas.

Además, gran parte de ese imaginario bucólico, asentado en tradiciones inmutables y en la supuesta perpetuación de valores milenarios, tiene su referente en otras narrativas y estereotipos

ampliamente difundidos por la actividad propagandística realizada por los sectores nacionalistas en el contexto de la Guerra Civil.

Finalmente, pese a que el dispositivo temporal en el que se enmarcan estas películas es el característico del reportaje televisivo, un género informativo de actualidad enfocado hacia la producción discursiva de un presente continuo, el tratamiento de los temas abordados resulta paradójico debido a que, al incidir en la negación y suspensión temporal del objeto de la representación, se niega también la actualidad del mismo y consiguientemente, su valor como captura y relato del acontecer contemporáneo. Como consecuencia de este tratamiento temporal, los reportajes mencionados ponen el acento en la excepcionalidad y pervivencia de unas prácticas culturales singulares y exóticas, en un contexto social, económico y político sujeto a grandes y profundas transformaciones, lo que sitúa el relato pretendidamente informativo y documental en el umbral del mito. El discurso documental basa su estrategia verosímil en la supuesta adecuación de la imagen a la realidad, a la que apela como referente al mismo tiempo que oculta el artificio discursivo. Sin embargo, en los reportajes comentados, la suspensión espacio-temporal junto con el sustrato ritual de las prácticas que muestran, parasitan las imágenes inscribiendo en ellas las huellas de un referente que ya no remite a la realidad sino al relato mítico que las sustenta, así como al trabajo de la enunciación que vela su supuesta transparencia.

El discurso del mito

El mito, en la concepción de Levy-Strauss, es un instrumento fundamental para la construcción del sistema de valores que organiza y a la vez instituye una cultura [1]. Los mitos constituyen un mecanismo generador de la red de significaciones que permite a una colectividad reconocerse en relación con sus vínculos y orígenes, introduciendo un orden primero en el caos originario con el que se da comienzo al tiempo y se inviste de sentido el acontecer presente. Sin embargo, en el imaginario romántico que anima los relatos de los orígenes de este peculiar reporterismo europeo sobre los vascos, el procedimiento fluye *a contrario*, al negar en el presente el discurrir del tiempo para

1. ClaudeLévi-Strauss, *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial, 2012 [1977].

reconducirlo incesantemente a un estado primigenio exento de conflicto y de historia.

Desde una perspectiva semiológica, siguiendo ahora a Roland Barthes, el mito constituye también un metalenguaje, una forma de habla, que «se apropia de un lenguaje objeto o de los modos de representación que le son asimilados, para construir su propio sistema de significación [2]».

A diferencia del habla común, el mito es un sistema semiótico de segundo orden que actúa mediante un encabalgamiento o parasitación del primero, del que se apropia el significante, haciendo que el sentido primero se comporte como un eco lejano.

En el caso de algunos de los reportajes mencionados, como *Elai-Alai* o *Im Lande der Basken*, la interpretación de la danza tradicional vasca en un paraje natural exento de intervención humana, puede significar tanto la práctica de una tradición, en su sentido literal, como la perdurabilidad de dicha tradición y de su inmutable ejecución desde la noche de los tiempos debido, precisamente, a su asociación con la naturaleza primigenia del paisaje en que se performa. Esta es la usurpación del significante que realiza el mito de los orígenes, haciendo que resuene en el gesto coreográfico el eco proveniente de un tiempo inmemorial, conduciendo la lectura del film hacia otros discursos y reconstrucciones ideológicas del mundo.

La forma de este anidamiento adquiere así la apariencia de una construcción en abismo, un juego de cajas chinas, en las que el sentido de un cronotopo particular, la naturaleza incontaminada, remite a otro albergado en su interior, el gesto coreográfico que la parasita, sin solución de continuidad.

Por esta razón, el sentido del mito tiene un carácter abierto, pudiendo dar lugar a diversas interpretaciones como consecuencia de los deslizamientos que se producen entre un sistema y otro, en función de los contextos de recepción.

En los relatos fílmicos acerca de la inmutabilidad y permanencia de los vascos en el territorio primigenio que aún hoy habitan, puede apreciarse una poética o estructura canónica en la que la danza adquiere un papel normativo determinante que, tanto puede

2. Roland Barthes, *Mitologías*. México: Siglo XXI Editores, 1999 [1957], p.118.

identificarse como una suerte de modelo genérico, con sus marcos de reconocimiento, límites y fronteras, como puede ser observado a través de lo que deja fuera-de-escena, lo obsceno, y por lo tanto resistente a la representación. Dicha estructura canónica puede alcanzar el carácter de paradigma cuando su disposición normativa se instala en la teoría y en la crítica del relato mítico.

A propósito de *Elai-Alai* (Nemesio Sobrevila, 1938)

Los antecedentes de esta disposición normativa pueden rastrearse en un cortometraje realizado por el arquitecto y cineasta bilbaíno Nemesio Sobrevila para el Servicio de Propaganda y Relaciones Exteriores del Gobierno Vasco, durante la Guerra Civil.

Elai-Alai adquiere la forma de un reportaje cinematográfico de actualidad acerca de una coreografía interpretada por el grupo infantil del mismo nombre, destinado a la movilización de la opinión pública internacional para la defensa de la causa vasca[3]. El motivo principal del montaje consiste en la representación de una historia idealizada del País Vasco, de sus costumbres inmemoriales y de la infancia amenazada por el asedio bélico.

Al inicio del cortometraje, un texto explicativo trata de orientar el sentido de la coreografía hacia el ideario que la película se propone difundir:

> En Guernika existía una asociación infantil, llamada *Elai-Alai*, que significa *Alegres Golondrinas*. Cuando los aviones extranjeros, arrasaron su ciudad, con el pretexto de defender la civilización de occidente, estas pobres Alegres Golondrinas emigraron en busca de cielos más clementes y abandonaron su dulce patria[4].

El prólogo advierte al espectador acerca de la confrontación entre dos grandes valores en litigio: la modernidad tecnológica extranjera, amenazante y destructora, frente a una naturaleza propia e

3. Carmelo Garitaondía, «La escasa producción del cine vasco durante la Guerra Civil», *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. [Ed.] Alfonso DEL AMO. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1996, p. 99.

4. Una copia de este reportaje puede verse en el portal de la Filmoteca Vasca: <http://www.filmotecavasca.com/es/elai-alai> (consultado el 18-05-2020)

inmutable, un espacio de tradiciones seculares recién quebrado por la guerra. El texto aparece acompañado por un tema musical cantado, el *Agur Jaunak,* una expresión de salutación ceremoniosa arraigada en la cultura tradicional vasca, normalmente cantada *a capela* y generalmente interpretada tanto ante autoridades, como en homenaje a personas o hechos destacables. La letra redunda en los orígenes del pueblo vasco y no está exenta de connotaciones religiosas: «*Danak Jainkoak eiñak gire*», cuyo significado versa acerca de la creación divina de la humanidad, y de los vascos en particular, para dar paso a continuación a la afirmación sobre la permanencia de los vascos en el territorio mediante la sentencia «*hemen gire*», aquí permanecemos. El contenido de la canción anticipa algunas de las líneas argumentales del enunciado cinematográfico: el arraigo de este incógnito colectivo en el mismo lugar, desde tiempos inmemoriales, ajeno a la historia y a las tensiones del mundo moderno, de cuya creación y arraigo en este espacio solo puede dar cuenta la divinidad.

Al final del cortometraje se incluyen unos planos recuperados de una realización anterior del propio Nemesio Sobrevila, con título *Guernika* (1937). El prólogo de *Guernika* era más explícito si cabe:

> [El pueblo vasco] ha conservado a través de los siglos sus características raciales, un idioma milenario, amor a la independencia individual y colectiva, amor a la familia y una fe religiosa sin intransigencias sectarias. Una juventud de costumbres sanas y sencillas [5].

La estructura narrativa de *Elai-Alai* presenta cuatro bloques argumentales. La primera secuencia reúne una serie de planos paisajísticos de motivos urbanos y rurales del País Vasco, en la que la insistencia en los espacios naturales y rurales contrasta con el imaginario prosaico de la ciudad industrial. Con todo, este primer apartado muestra una sociedad cohesionada, carente de tensiones y conflictos, en la que la producción industrial se complementa con las actividades agropecuarias tradicionales, y con la devoción religiosa como historia de fondo. La mayor parte de estas vistas está realizada mediante movimientos de cámara, panorámicas y *travelling* fundamentalmente, los cuales

5. Una copia de este montaje puede ser consultada en el portal de la Filmoteca Vasca: <http://www.filmotecavasca.com/es/guernika> [consultado el 15-05-2020].

además de proporcionar dinamismo y plasticidad a las imágenes, tienen como objetivo la incorporación sinestésica de la mirada del espectador al objeto de la representación, gracias a un efecto de inmersión en la escena representada.

La segunda secuencia narrativa pone el foco de atención en la coreografía infantil, creada por el músico y coreógrafo vasco Segundo Olaeta, la cual se inicia con los preparativos para la interpretación, seguidos de la recepción de los bailarines por parte de las autoridades eclesiásticas francesas. Esta secuencia, aparentemente ajena a la lógica del relato, no lo es desde el punto de vista propagandístico ya que, al seguir los procedimientos genéricos del reportaje televisivo, parece destinada a atestiguar el reconocimiento oficial de la iglesia francesa a la peculiar embajada cultural vasca y con ello servir de contra-propaganda ante las versiones que el bando sublevado difundía, acusando de «rojo y anticlerical» al gobierno y a la milicia vasca.

Tras un fundido a negro, el siguiente plano muestra el escenario en el que se desarrollará la actuación. La composición escenográfica presenta un espacio diáfano central, con una construcción al fondo que simula una montaña.

En primer plano, de espalda a la cámara, dos músicos de pie, cierran la composición en torno al espacio diáfano central. Pero, entre los músicos y la posición de la cámara, unas piedras de considerable tamaño separan el espacio de la diégesis del espacio correspondiente a la producción, allí donde se sitúa la cámara sugiriendo la posición del espectador. Es preciso señalar que este punto de observación no está situado fuera de escena, al otro lado de la cuarta pared de la convención teatral, sino que pertenece a la escena, aunque debido a su disposición solo permite el acceso a la misma a través de un *caché* que dificulta la visión diáfana del campo enmarcado por la cámara. Siguiendo la lógica de este punto de observación parcial y semi-oculto entre los elementos de la escenografía, cabe deducir que trata de identificar la observación con la figura de un *voyeur*, la de una persona que sin participar directamente en los acontecimientos en curso, satisface el deseo de ver sin llegar a ser visto.

Presente como mirada, pero ausente del espacio de los acontecimientos, el observador solo puede acceder a ese lugar reservado para la escena primigenia del misterio vasco a través del reconocimiento de uno de sus sustentos ideológicos: la participación en una ceremonia

fundacional realizada en un territorio mítico y originario, en el que ni la cámara, ni el propio observador están autorizados para tomar parte en ella por completo. Esta distancia preventiva entre la práctica ceremonial y la mirada que sigue su desarrollo desde un lugar externo, constituye también una maniobra discursiva destinada a hacer creer al espectador en la verosimilitud de la representación, transformando el artificio narrativo en un registro documental al que accede como si lo hiciera a través de una ventana parcialmente abierta al mundo. Pese a que el recurso puede resultar un tanto tópico a los ojos del espectador contemporáneo, la coherencia del relato en relación con esta actitud narrativa puede ser interpretada como una estrategia textual comprometida con la naturalización del entramado mítico e ideológico que exhibe *Elai-Alai*.

Al son de la música, cuatro bailarines salen a escena desde lo que parece ser una gruta situada al pie de la montaña. La danza tradicional conecta el presente de la actuación con el pasado remoto y con las profundidades del territorio del mito. La montaña simboliza la reserva de suelo en el que arraiga la cultura vasca, en tanto que la gruta guarda su misterio y lo protege a través de los tiempos.

En el escenario, el bailarín principal se separa del grupo, componiendo un esquema escénico semejante al de la dramaturgia clásica en la que el héroe se distancia del coro para proceder a la peripecia. Mientras el coro permanece inmóvil, el bailarín ejecuta los pasos de la danza ceremonial bajo la atenta mirada del grupo.

Con todo, ni el coro, ni el bailarín se muestran frontalmente a la cámara, sino a un punto indefinido situado a su izquierda, donde presumiblemente se encuentran las autoridades que presiden el evento. Pero, si el territorio del mito solo puede ser ocupado por la danza como práctica identitaria e igualitaria de los que lo habitan, no puede haber allí ni una autoridad política ni un espacio para la política, innecesarios para la comunidad de danzantes en tanto que comunidad natural fundada en los valores consuetudinarios y eventualmente exenta de política. Lo que ese lugar únicamente puede albergar es una entidad superior, una autoridad sacra o una figura mítica que guarda a la comunidad y a la que ésta proporciona reconocimiento a través de la danza.

La habilidad del director consiste precisamente en articular la estrategia fílmica que, partiendo de un espectador ajeno, al que tan

solo se le permite una observación parcial desde el exterior de los acontecimientos que se desenvuelven en el territorio de la escena primigenia, es progresivamente introducido en la misma e invitado a transitar por uno y otro lado de la convención teatral, salvando así la distancia existente entre el espacio escénico y el espacio espectatorial. Y es precisamente en esta progresión, a la vez discursiva y emocional, en la que reside la efectividad del hacer persuasivo y la mitopoética de *Elai-Alai,* al superponer a la coreografía en escena una coreografía de la mirada[6] como recurso específico de la representación fílmica, generando tránsitos estratégicamente planificados entre el enunciado y la enunciación.

El mito, retomando a Levy-Strauss, es un relato común, un relato que cohesiona y distingue a la comunidad. La danza, por su parte, como gesto coreográfico, remite a un movimiento en común con el que se parafrasea una identidad comunitaria. A diferencia de otras prácticas populares, como el deporte o las actividades cotidianas, la danza tradicional presenta un sustrato ritual, un gesto codificado en el que han quedado inscritas las huellas de comportamientos, en ocasiones inescrutables, pero cuya ejecución vuelve presente, ante la mirada del observador, la vigencia del gesto fundacional de la comunidad. Por esta razón, en *Elai-Alai* la danza y la coreografía representan la piedra sillar de un origen incógnito que toma cuerpo y se hace presente, como documento y archivo vivo de una comunidad provisional de observadores y danzantes que constantemente debe ser reinterpretada.

En *Elai-Alai*, el gesto danzado performa el mito hasta tocar el cuerpo y la sensibilidad del espectador mediante la movilización de una mirada comprometida con los lazos que vinculan a la comunidad, incorporándolo y subjetivando un espacio común dispuesto como una escenografía natural. En este sentido, si las imágenes de Elai-Alai representan y testimonian el arraigo y las prácticas identitarias de los vascos, la mirada construida mediante el montaje de las imágenes interpela al espectador como testigo y transmisor del relato de los acontecimientos que exhiben.

6. José Ignacio Lorente, «Coreografías de la mirada. Diálogos cine-danza», *La investigación en danza*. [Eds.] Carmen Giménez Morte *et al*. Valencia: Mahali, 2014, p.75.

Im Lande der Basken (Herbert Brieger, 1944)

Por su parte, *Im Lande der Barsker* es un reportaje dirigido en 1944 por el realizador Herbert Brieger, perteneciente al Partido Nacionalsocialista alemán, en el que el autor redunda en los estereotipos de la mirada mítica sobre el pueblo vasco, de forma coherente con el ideario nazi que animaba su realización [7]. La película pertenece al género *Kulturfilm*, una modalidad de películas de carácter didáctico y cultural destinadas a la formación de la población. Como afirma Mª. Teresa Sandoval:

> bajo esta categoría se incluían numerosas variantes: documentales de expediciones, de viajes, etnográficos, turísticos o promocionales, industriales, publicitarios, educativos, etc. Con la subida al poder del nacionalsocialismo todas estas categorías del documental se ponen al servicio del Tercer Reich [8].

Rodada íntegramente en el país vasco-francés, la película es un repertorio de tópicos de carácter romántico y bucólico, a través de los cuales se exponen los orígenes oscuros del pueblo vasco, con el aval de la controversia que la genealogía vasca suscitaba, según explica la voz en *off*, en la comunidad científica. La ubicación apartada y de difícil acceso del territorio vasco, un espacio incógnito, de bosques oscuros y profundos valles sorteados de escarpadas montañas, sin contacto con otras poblaciones ni culturas, constituyen el entramado argumental del reportaje. La austeridad, el esfuerzo ante las dificultades y la familia como sustento de la estructura social se complementan con el cuidado del solar, de la casa y de los enseres domésticos, muchos de ellos ornamentados con el *lauburu* en el que el film recala sugiriendo que estos símbolos guardan cierta familiaridad con las runas esvásticas de la simbología esotérico-política nazi.

En este mosaico cinematográfico, la danza, en su forma folclórica vuelve a ocupar un destacado papel.

---

7. Santiago de Pablo, María Teresa Sandoval, «Im Lande der Basken. El País Vasco visto por el cine nazi», *Estudios Vascos. Sancho el Sabio*, 29 (2008), pp.157-197.

8. María Teresa Sandoval, *Los Kulturfilme o películas culturales alemanas. Fuentes para una nueva historia de los pueblos*. Madrid: Universidad Carlos III, 2008, p. 946.

La tierra, la cultura rural y la preservación de los valores tradicionales tenían un significado especial en la doctrina nazi frente a las aberraciones atribuidas a la sociedad urbana y a la industria, aspecto éste que sintonizaba con la ideología etnicista y con el ideal de raza de algunos sectores del Partido Nacionalista Vasco, el cual detentaba la imagen del Gobierno Vasco en el exilio. Pese a que éste apoyaba a las potencias aliadas a la espera de que su victoria cuestionara la dictadura española, alineada con los países del Eje, la visión nacionalsocialista del mundo basada en una nueva ordenación territorial de Europa siguiendo criterios étnicos no resultaba extraña al sentimiento nacionalista vasco de la época. Según un informe elaborado por Werner Best, un dirigente de las SS en Francia que actuó de mediador entre los nazis y el PNV,

> desde el punto de vista ideológico y debido a los principios raciales compartidos por vascos y alemanes, los vascos se sienten muy próximos a la Alemania actual […] La pureza racial conservada por los vascos también se manifiesta en el hecho de que a los judíos se les prohíba la entrada en el País Vasco[9].

Con todo, y pese a que el carácter demócrata-cristiano del PNV se impuso a las ideas colaboracionistas, *Im Lande der Basken* es una visión complaciente del País Vasco con la Alemania nazi, en la que las coreografías tradicionales ocupan un destacado papel.

En la cinematografía alemana de la época, el movimiento coreográfico alimentó el imaginario de masas del nacionalsocialismo, como dejaban patente las películas de Lenny Riefenstahl, *El triunfo de la voluntad* (1934) u *Olympia* (1938), en las que la coreografía proporcionaba la imagen de una comunidad cohesionada y organizada en torno a un propósito y movimiento común.

En *Im Lande der Basken*, la secuencia dedicada a la danza se inicia con varios bailarines, vestidos con trajes tradicionales saliendo del pueblo, de la civilización, para dirigirse hacia un paisaje natural, acompañado del siguiente texto: «Al igual que en el juego de la pelota, también en el baile nacional las emociones retenidas (en la vida prosaica) se exteriorizan», dando rienda suelta, parece querer afirmar, a una encendida espiritualidad. La secuencia adquiere una relevancia

9. Ludger Mees, *El profeta pragmático. Aguirre, el primer lehendakari (1939-1960).* Irun: Alberdania, 2006, pp.50-51.

especial debido a su duración, planificación y trabajo de montaje. Tras la secuencia, un fundido a negro da paso a un plano en el que se muestra un escarpado paisaje natural que sirve de pretexto para que la voz en *off* resuelva acerca de la vida plagada de secretos de los vascos. Una existencia llena «de melancolía y soledad como la tierra que, desde hace siglos, es su patria, plena también de fuerza y bravura, como la ola de Bizkaia (sic)».

La escritura reflexiva en *The Land of the Basques* (Orson Welles, 1955)

En un registro radicalmente diferente se sitúa *The land of the Basques*, un episodio perteneciente a la serie *Around the World with Orson Welles,* en el que queda inscrito el gesto de ruptura que el autor realiza frente al paradigma narrativo dominante en el campo documental y en el denominado «cine etnográfico», en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. La nueva mirada documental se propone transformar la relación del espectador con el mundo objeto de la representación cinematográfica, tanto en lo relativo a la supuesta objetividad de los hechos documentados, como a la pretendida neutralidad del proyecto narrativo que los encuadra, que los filma y relata. Documentales, noticiarios y actualidades cinematográficas abordan nuevos interrogantes en el contexto de una profunda crisis en las formas de representación del mundo. Las cuestiones que se les presentan a los realizadores de la época versan acerca de la forma de captar lo real en el momento mismo en que se manifiesta y a propósito del tipo de realidad que se hace visible a través del cine y la televisión.

El denominado *cinéma-vérité* introducía en estos años un cuestionamiento de la pretendida neutralidad de las imágenes documentales para dar cabida a tratamientos más abiertos e hibridaciones entre la convención documental y los estilos narrativos más expresivos y personales. La tecnología cinematográfica incorporó en esta época el sonido directo a las filmaciones, proporcionando a los realizadores mayor autonomía y un estilo de grabación ágil y menos intrusivo.

En este contexto y al igual que a lo largo de su filmografía, la pesquisa, la investigación, la interrogación y la búsqueda infructuosa de la verdad presiden el estilo narrativo *wellesiano*. Un universo en el

que las convenciones genéricas del relato y la frontera entre la ficción, el mito y la realidad se ve intensamente transitada.

Orson Welles aborda la cuestión vasca a partir de preguntas aparentemente convencionales del tipo: «¿qué son los vascos?, ¿cuáles son sus orígenes?, ¿cuál es, en definitiva, el enigma que estos sujetos ocultan a una primera y desprevenida lectura de sus formas de expresarse?». Para dar respuesta a estos interrogantes, Orson Welles no enfoca su cámara sobre un colectivo, sino sobre las representaciones de resonancia mítica que median entre las imágenes del mundo de los vascos y el deseo de ver y de saber del espectador.

Tanto en la presentación, como en el epílogo, la frontera tiene un papel fundamental, que funciona a la manera de una advertencia, como aquella indicación que bajo el enunciado *no trespassing* abría el relato acerca de la misteriosa e inaccesible personalidad del magnate Charles Foster Kane (*Citizen Kane*, 1941). Si en aquella primera realización cinematográfica la cámara desobedecía la prohibición para adentrarse en el intrincado laberinto de *Xanadú,* en *The land of the Baskes* Welles sitúa y fija la cámara en la frontera, frente a la barrera que prohíbe su transgresión y la libre circulación por el territorio que se propone explorar e interrogar. Cuando el narrador toma la palabra y advierte acerca de esta limitación, inicia un juego de espejos que hace discurrir el relato acerca de los vascos por el intrincado territorio del mito, sin dejar por ello de confrontarlo.

The Land of the Basques se inicia con una locución enigmática: «Les habla Orson Welles desde detrás de la cámara». Mientras dura la locución, el espectador observa un plano de detalle de una cámara que orienta el objetivo en su dirección y en cuya lente se aprecia la silueta del sujeto que habla[10]. Este primer plano corresponde al encuadre de una cámara situada frente a la que se nos muestra en campo y en cuyo contracampo el espectador ha quedado, mediante esta figura expresiva, comprometido. Si Orson Welles habla desde detrás de la cámara, ¿desde cuál de ellas lo hace?, ¿desde detrás de aquella que se nos muestra en campo? o bien ¿desde detrás de ésta que pertenece al espacio de la producción y posiciona la voz del locutor en el lugar metadiegético desde el que se observan los acontecimientos

10. Una copia de este reportaje televisivo puede consultarse en: <https://www.youtube.com/watch?v=hJlKx3NPuts> [consultado el 15-05-2020].

de la diégesis? El lugar incierto de la voz en *off* forma parte del juego de espejos y de las nuevas incertidumbres que el relato presenta bajo la excusa de abordar la temática de las tradiciones y del folclore vasco.

La cámara situada en el espacio liminar, que ni el narrador ni el observador pueden franquear, compromete todo el proyecto y la confianza del espectador en la capacidad de quien lo ha enunciado.

El narrador queda así caracterizado por una ambigüedad estratégica de la que no se desprenderá a lo largo del recorrido narrativo: «Esta parte sigue muy vigilada…», afirma el locutor mientras se gira y vuelve la mirada sobre la barrera que marca la línea fronteriza, para continuar: «después de la guerra civil esta frontera estuvo cerrada. Una especie de telón de acero a pequeña escala…», para concluir irónicamente: «…al menos en teoría».

La ironía acompañará el comentario de Orson Welles a lo largo de la narración, abriendo un nuevo espacio discursivo, una nueva *terra incognita* desde la que el director ejerce su mirada distante y escéptica acerca de la posible dilucidación de las cuestiones que procede a plantear: «Los que viven aquí no son franceses ni españoles, son vascos», «Los vascos son como son…», «¿Cómo son los vascos?», «…lo único que sabemos seguro es lo que no es un vasco». «Además de no ser franceses ni españoles, los vascos no son mediterráneos, ni alpinos, ni magiares, ni celtas, ni germanos, ni semíticos, ni escandinavos y tampoco arios», continúa la voz en *off*, con su letanía irónica de negaciones. La ironía es una figura retórica oblicua mediante la cual se da a entender algo distinto de lo que explícitamente se dice, posibilitando al locutor jugar con la ambigüedad de sus enunciados, al tiempo que abre un amplio espacio semántico entre *lo* dicho y el *querer* decir, un espacio en el que el interlocutor debe actuar interpretativamente, implicándose en la connivencia con los sobreentendidos y los dobles significados.

Al ironizar, Welles despliega un velo de desconfianza sobre las convenciones que rigen el modelo pedagógico sobre el que se asentaba el dispositivo televisivo, afectando con ello al contrato fiduciario que reclama una relación de confianza y de aquiescencia con lo que en las imágenes se exhibe y relata.

Pero interpela también de manera insistente la reducción que el mito hace de lo vasco al misterio de sus orígenes y a su carácter

excepcional: «Nadie sabe quiénes fueron sus antepasados –advierte irónico el presentador–, según ellos Adán y Eva eran vascos puros. Y es verdad que son algo así como los *pieles-roja* en América, son aborígenes».

A lo largo de estas secuencias iniciales la cámara ha tenido un papel protagonista en el desarrollo de la narración. Actuando como un personaje más del argumento, se comporta ahora como una prótesis visual del narrador. Sincronizada con los movimientos y con la mirada de Orson Welles en su papel de informador, la cámara revela, anticipa, corrobora y dirige la atención del espectador, funcionando como una mirada subjetiva con la que se homologa la pesquisa y el itinerario en ocasiones errático del director, en funciones de locutor-narrador, con la mirada y el recorrido del destinatario del relato televisivo.

Para Welles la cámara no es un simple mecanismo de registro de la realidad. En su forma de operar queda también registrado algo que sólo es vagamente detectable: una forma de pensamiento. El relato *wellesiano* no reconoce un único lugar privilegiado para el espectador, sino que lo interpela insistentemente para transitar los diferentes niveles narrativos por los que discurre el relato. En una escena nocturna, Chris, el niño que sirve de guía precario a Welles en su tránsito por el País de los vascos, ejecuta a la guitarra un fandango: «*Haurrak ikas zazue euskaraz mintzatzen, ongi pilotan eta oneski dantzatzen*», La canción expresa un mandato: «niños, aprended a hablar en euskera, a jugar bien a la pelota, y a bailar mejor» una suerte de exigencia y, al mismo tiempo, promesa de pervivencia del misterioso ser de los vascos, reunido en la trinidad: euskera-pelota-danza.

Tras un largo fundido encadenado la cámara se remansa en un paisaje bucólico, el territorio del mito incontaminado al que Welles devuelve la pretensión de conocimiento del ser vasco. El epílogo nos devuelve al lugar «donde comenzamos, la frontera…» que, sin embargo, en el día señalado de Pentecostés es transitada libremente, borrando las barreras y fronteras con la celebración festiva. Welles presenta una forma peculiar de filmar las escenas festivas que salpican el relato, introduciendo la cámara en la proximidad de los cuerpos que danzan, distorsionando sus rostros y evoluciones, en una especie de percepción subjetiva y caleidoscópica de la fiesta que, en ocasiones, recuerda las secuencias carnavalescas de su más reciente película,

Mr Arkadin (1955). La danza inscrita en el universo del carnaval, objeto de fascinación de Welles, representa la inversión de los valores del mundo convencional, el intercambio de roles que sumerge el orden en la confusión y restituye el caos primigenio levantando el velo del orden impuesto por el mito. El carnaval invierte el sentido del mito, del mismo modo que la cámara anclada en la frontera produce el efecto de un bucle espacio-temporal del que el espectador solo puede salir retornando a la situación espectatorial, insatisfecho en su pretensión de conocimiento de las cuestiones apuntadas al principio del reportaje.

De esta forma, Orson Welles emplaza e interpela el dispositivo televisivo y su pretensión pedagógica de satisfacción del deseo de ver y de saber del espectador. El recorrido narrativo ha satisfecho el espectáculo de la mirada pero, a diferencia del mito, ha dejado sin responder las incógnitas y expectativas con las que el espectador se incorpora al relato.

Basker (Dan Grenholm, Lennart Olson, 1963)

Otro tanto ocurre en *Basker*, subtitulado *Una película del norte de España*, un reportaje televisivo realizado por Lennart Olson, con textos y locución de Dan Grenholm, en 1963, para la televisión sueca[11], en el que las secuencias de deporte rural, música y danza popular muestran el interés antropológico de los realizadores, junto con el propósito de permanecer en el contexto de un espacio y un tiempo prosaicos, ligados a la vida cotidiana de sus protagonistas.

El reportaje comienza con unas tomas de ambiente festivo con las que los realizadores parecen querer dar continuidad a la secuencia final de *The Land of the Baskes* pero, en esta ocasión, en el territorio vasco del sur del Pirineo. El desfile callejero de los Zanpantzar de Zubieta va conectando diversas escenas de la fiesta popular donde la danza adquiere de nuevo un especial protagonismo, tanto en su versión folclórica ejecutada por un grupo de bailarinas ataviadas con trajes tradicionales, como improvisada por diversos grupos de vecinos de la localidad. El juego de pelota toma el relevo a las danzas

11. Un *tráiler* de este montaje puede consultarse en: <https://web-argitalpena.adm.ehu.es/listaproductos.asp?IdProducts=USS00164690&titulo=Basker> [consultado 15-05-2020].

populares para poner en escena a un grupo de niños practicando este deporte en el pórtico de la iglesia, dando paso posteriormente a un partido entre jugadores profesionales en el que las apuestas forman parte relevante del ambiente de la secuencia. Otro tanto ocurre en otras escenas de deporte y competiciones populares, como el arrastre y levantamiento de piedra, *idi-probak* y *harrijasotzaileak*, respectivamente. El énfasis en las apuestas proporciona a los realizadores la oportunidad de recabar en las actitudes del público, en su forma de observar y de implicarse en el deporte rural, restando al montaje la carga espectacular de las imágenes a favor de su propósito etnográfico.

Nuevas tomas de pasacalle musical dan continuidad en el montaje a las distintas localizaciones del País Vasco (música y danzas del Duranguesado, *trikitrixa* de Zumarraga, canto coral en Ondarroa) en las que la música ejecutada con instrumentos tradicionales (*alboka, txistu, acordeón, txalaparta*) y la danza, junto con la práctica del euskera y muestras de cultura e improvisación oral (*kantak*, *bertsolariak*) adquieren especial relevancia como exponentes singulares del folclore vasco.

Sin embargo, pese a que el acercamiento de Olson y Grenholm al País Vasco se realiza desde un registro aparentemente etnográfico, y a que la singularidad de las expresiones culturales recogidas en *Basker* se presentan inmersas en la vida prosaica y en las prácticas cotidianas de la población, la insistencia en el ambiente festivo y en el mundo rural deja fuera de escena la complejidad y diversidad de la realidad vasca del momento, remitiendo dichas prácticas a un territorio y a un tiempo excepcionales, concomitantes con el relato mítico de los orígenes.

Como señala Argibel Euba, aunque Olson y Grenholm contaron con la ayuda de documentalistas, historiadores y expertos en la cultura vasca y gracias a ellos tuvieron acceso a las principales figuras de la música tradicional del momento:

> lo que más llama la atención en estas películas documentales es la casi total ausencia de la cultura moderna, urbana e industrial. Fenómenos contemporáneos de gran peso como la industrialización, la urbanización, la inmigración o las nuevas tendencias culturales y musicales urbanas son omitidas para

> centrarse casi exclusivamente en el entorno rural y en algunas de sus manifestaciones folklóricas[12].

Y pese a que los autores insisten en su interés por el registro de actividades y acontecimientos pegados a la cotidianidad de las personas que participan en ellos, la perspectiva adoptada en *Basker* muestra una mirada sesgada centrada únicamente en una concepción no contemporánea de dichos acontecimientos, como si las actividades filmadas no pertenecieran ya al mundo de la modernidad que se infiltraba en las prácticas y hábitos cotidianos de la población vasca en su conjunto.

La locución de Grenholm insiste en la naturaleza incontaminada como espacio escenográfico privilegiado para las prácticas culturales de un pueblo sin historia, pese a que tanto el paisaje como las formas culturales urbanas y rurales del País Vasco estaban cambiando aceleradamente bajo la presión del desarrollismo industrial de los años sesenta y el auge de la sociedad de consumo. La concepción del propio folclore se transforma en este contexto de cambio hacia formas de vida y de producción cada vez más urbanas e industriales para las que la tradición en vías de disolución genera actitudes nostálgicas hacia el pasado y los hipotéticos paraísos perdidos. El folclore aparece así revestido de un envoltorio mítico, donde la excepcionalidad de lo vasco adquiere un carácter de resistencia frente a los cambios introducidos por la modernidad y representa un signo de identificación de la comunidad y de afirmación de la diferencia frente a otras formas de manifestación cultural.

Con todo, no faltan en *Basker* referencias al contexto socio-político en el que vive el País Vasco y al posicionamiento de sus realizadores en territorio español bajo la dictadura de Franco. Como muestra, en una de las secuencias dedicadas a la improvisación oral, en la estrofa final entonada por el *bertsolari* Uztapide se hace mención a la reunificación del País Vasco «una vez nos libremos de las fronteras», lo que da cuenta de las aspiraciones políticas de un sector de la sociedad vasca y al mismo tiempo del incipiente reformismo y aperturismo que comenzó a tomar forma en la censura y en el régimen franquista,

12. Argibel Euba, *Basker, documentales suecos sobre la cultura vasca en la década de 1960.* Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2016.

interesado a partir de 1962[13] en difundir una imagen turística, a la vez exótica y afable de la cultura española.

En definitiva, *Basker*, al igual que las realizaciones anteriormente citadas, forma parte de un particular cruce de miradas entre el gusto del público televisivo por lo exótico y las expectativas hacia el folclore de otras culturas consideradas locales y singulares en el panorama europeo, en el contexto del imaginario romántico compartido por sus realizadores y un sector del nacionalismo vasco que ve en este tipo de narrativa el argumentario y la dramaturgia requeridos para la difusión sus aspiraciones estéticas y políticas.

Las realizaciones analizadas muestran un sustrato imaginario común de larga tradición acerca de la singularidad y excepcionalidad de ciertas prácticas culturales vascas, a través de las cuales se trata de concitar el interés del público de masas surgido como consecuencia de la progresiva implantación del dispositivo televisivo, en un contexto de rápidas transformaciones en las formas de vida introducidas por el desarrollismo industrial y la cultura urbana. El exotismo y el folclorismo con los que se observan las prácticas culturales del País Vasco ponen en escena un imaginario sesgado y parcial de la complejidad de la realidad vasca, así como del cambio que venía produciéndose en esas décadas en las expresiones folclóricas y en las tradiciones vascas.

La danza ocupa un lugar destacado en el entramado poético y mítico de las miradas televisivas que, desde diferentes perspectivas culturales e ideológicas, han tomado el País Vasco y sus costumbres como objeto de representación.

El repertorio de reportajes televisivos realizados a lo largo de veinte años, entre la Guerra Civil española y el despuntar desarrollista de los años sesenta, insisten en el gesto coreográfico como síntoma de los orígenes incógnitos y de los rasgos identitarios de los vascos. En este contexto, la puesta en escena de la danza tradicional en espacios naturales incontaminados por la acción humana, inaugura un espacio mítico en el que resuena, como un eco lejano, la pervivencia de una comunidad bucólica, exenta de historia y de política, en la medida

13. En el año 1962 Fraga Iribarne llega al Ministerio de Información y Turismo y el falangista José María García Escudero, periodista, militar e historiador del cine es restituido a la Dirección General de Cinematografía y Teatro de la que había sido destituido por enfrentamientos con el Régimen y la censura.

en que, en dicha puesta en escena han sido excluidos de ella los profundos cambios socio-políticos que experimentaban la sociedad y la cultura vasca.

Los relatos televisivos analizados recorren dos caminos divergentes respecto de esta mitopoética de los orígenes. El recorrido iniciado por *Elai-Alai*, en el que el mito se proyecta en el escenario de un espacio natural incontaminado, dará lugar a una serie de tópicos nostálgicos de los que no son ajenas realizaciones posteriores como *Gure Sor Lekua* (André Madré, 1956), *Ama Lur* (Néstor Basterrechea y Fernando Larruquert (1968) o *Euzkadi été*, 1982 (Otra Iosiliani). Esas construcciones tópicas son interpeladas por el comentario irónico de Orson Welles expuesto en *The Land of the Basques*, mediante el cual anima insistentemente al espectador para que transite libremente por uno y otro lado de la frontera entre la realidad y el mito, al tiempo que realiza ese mismo tránsito entre el enunciado y la enunciación del relato televisivo para poner en tela de juicio el artificio narrativo y verosímil en que se sustenta.

ISBN : 978-2-36783-179-4
ISSN : 2265-0776

IMPRIM'VERT®

Ce livre est imprimé sur un papier écolabellisé FSC
issu de forêts gérées durablement.

HOJAS PIRENAICAS

BÉNÉDICTE DE BURON-BRUN
DOLORES THION SORIANO-MOLLÁ (EDS)

Rescatar del olvido documentos, privados o públicos, es un acto comprometido con la historia y con la memoria de un patrimonio que, a todas luces, no ha sido hasta ahora suficientemente sondeado. Esta es la tarea emprendida desde la Universidad de Pau y, con la coordinación de Bénédicte de Buron Brun y Dolores Thion Soriano-Mollá, por del grupo de investigadores que a esta monografía han aportado sus contribuciones.

La diversidad de las fuentes y el amplio elenco de casos estudiados en esta monografía, bajo perspectivas sincrónicas y diacrónicas, favorecen el planteamiento de enfoques novedosos que vienen a completar, confirmar o infirmar, y en todos casos a matizar los conocimientos sobre sensibilidades, mentalidades y comportamientos sociales de los cuales no puede prescindir un ciudadano contemporáneo. Desde la orografía pirenaica, Cantabria, Lérida, Gironde, el País Vasco, por citar algunos, desde los márgenes de lo popular, del olvido o del anonimato –como ocurre con los célebres viajeros decimonónicos, con Demetrio Duque o con Paul Lafond– o desde el centro del escenario –Menéndez Pelayo, Oyárzabal, Azorín, Aub, Semprún, Cela, Umbral y numerosos estudiosos y viajeros…–, la mayoría de los sagaces observadores aquí presentados, nos ofrecen una visión dinámica de la sociedad en sus presentes y del papel de la prensa en la construcción de la realidad histórica y cultural, de la mirada del otro también, en especial, cuando los Pirineos actúan o se disuelven como natural frontera.

9 782367 831794

www.editionsorbistertius.com

ISBN : 978-2-36783-179-4
ISSN : 2265-0776
Prix France : 34,90 €