

# POESÍA, CINE Y HUMOR

Relatos de excepción  
en los años de autarquía

MUSEO NACIONAL  
CENTRO DE ARTE  
REINA SOFIA







Alfonso (Alfonso Sánchez Fortela), *Rincones del viejo Madrid (Nocturnos)*. Fotografía de Alfonso, texto de Francisco Casares, dibujos de Ángel Esteban, Madrid, Artes Gráficas Martorell, 1951



POESÍA, CINE  
Y HUMOR



# POESÍA, CINE Y HUMOR

Relatos de excepción  
en los años de autarquía

MUSEO NACIONAL  
CENTRO DE ARTE  
REINA SOFIA



## Presentación

Los años en torno a la Segunda Guerra Mundial, sin duda la etapa más dura de la dictadura franquista, fueron también el escenario en el que se gestó la nueva cultura de vanguardia en España, cuyo nacimiento tuvo lugar, según la historiografía tradicional, entre 1947 y 1948, cuando aparecen o retoman sus actividades grupos como Dau al Set en Barcelona o Pórtico en Zaragoza. La pervivencia, aún en la actualidad, de ciertas actitudes y poéticas de aquella generación de artistas y su importante representación en la Colección del Museo Reina Sofía hacen que aquel periodo constituya uno de los principales ejes de investigación del Museo y que, por tanto, sea indispensable profundizar en su análisis y (re)interpretación crítica.

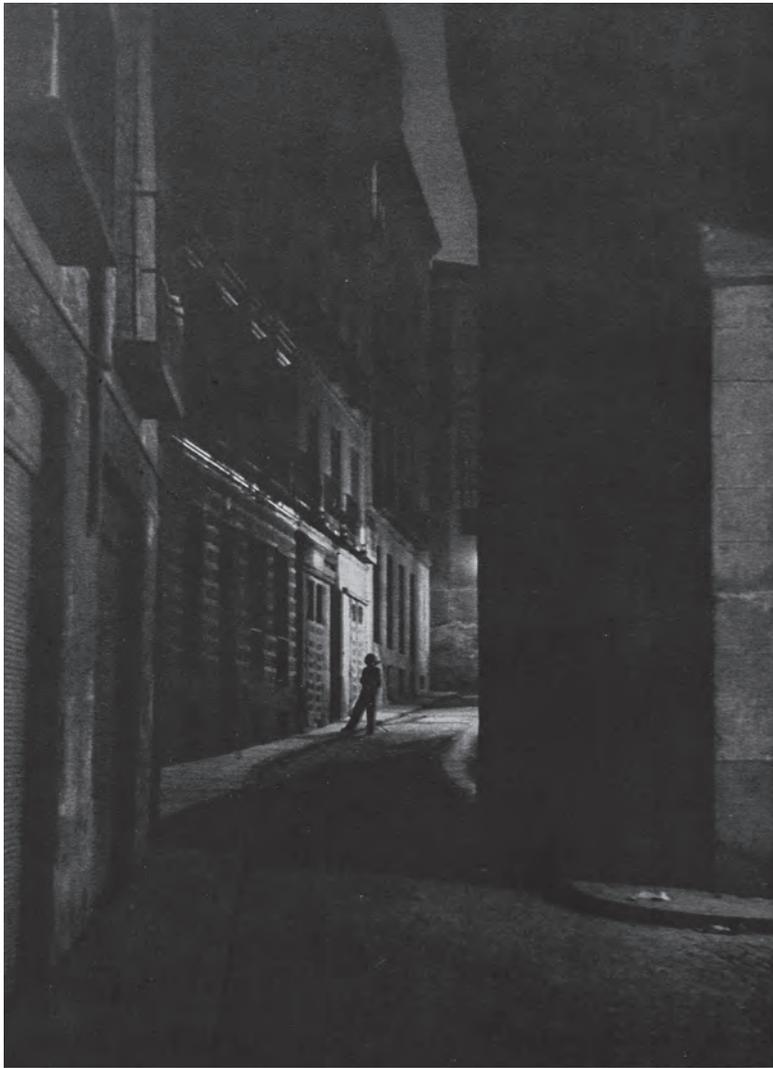
Con la reestructuración y ampliación de las salas dedicadas a este periodo, así como con este libro, el departamento de Colecciones del Museo Reina Sofía quiere contribuir a desbordar el estudio que habitualmente se ha hecho de la cultura visual en esta etapa de nuestra historia reciente. A partir de la relectura y recontextualización de materiales de los fondos, se ha intentado desmontar el análisis lineal, individual y aséptico que existe en torno a la escena artística y cultural de aquellos años para mostrar su naturaleza contradictoria y colectiva.

Ante la gran complejidad del periodo histórico, la escasa documentación existente y la ausencia de un relato que facilitara su comprensión, se asumió la necesidad de impulsar una investigación de aquella época más allá del marco específico de la Colección. Y así surgió la exposición temporal *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953* (del 27 de abril al 26 de septiembre de 2016), comisariada por M<sup>a</sup> Dolores Jiménez-Blanco, en la que, a partir de los mismos presupuestos y objetivos teóricos y metodológicos mencionados, se propuso una revisión crítica global de los primeros años del franquismo con obras y materiales de naturaleza muy diversa, procedentes tanto de los fondos del Museo como de otras colecciones y archivos.

Si en *Campo cerrado* se ofreció una visión global de aquella época, ahora se trata de enfocar y diseccionar su faceta paria, bastarda; un aspecto clave para comprenderla, ya que en paralelo a un arte más o menos académico y con formatos tradicionales, se

desarrollaron una serie de propuestas de naturaleza heterogénea (a medio camino entre la literatura, el teatro, el arte y la performance) y, a menudo, colectiva, en las que se daba más importancia a la experiencia inmediata que a su perdurabilidad. Son las representaciones y producciones que emergen de ese espacio de excepcionalidad, híbrido y contaminado, esos materiales “otros” —el cine, la fotografía, la propaganda, las revistas, las viñetas, los libros...—, lo que, precisamente, interesa explorar en esta nueva presentación de la Colección.

Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró



Alfonso (Alfonso Sánchez Portela), *Rincones del viejo Madrid (Nocturnos)*. Fotografía de Alfonso, texto de Francisco Casares, dibujos de Ángel Estéban, Madrid, Artes Gráficas Martorell, 1951



## Índice

- 13 Una historia encriptada.  
Aproximaciones a las prácticas artísticas  
de la posguerra española  
Rosario Peiró y María Rosón
- 40 Las risas tontas  
Pedro G. Romero
- 73 El cuarto secreto.  
Imágenes ambiguas en los años cuarenta  
Patricia Molins
- 105 El cine de la posguerra española:  
género y autorreflexividad  
Jo Labanyi
- 131 Enrique Herreros o la vida como un collage  
José Luis Rodríguez de la Flor
- 149 Enrique Herreros  
*La Codorniz, 1945-1951*
- 171 El postismo  
Jaume Pont
- 203 Francisco Nieva  
*Libro clave para el pájaro de la nieve.*  
*Un gran libro de nuestro tiempo, 1949*
- 233 José Ortiz Echagüe: arquitecturas y paisajes  
Javier Ortiz-Echagüe
- 249 Lejos, desperdigados y aturdidos.  
Nota sobre el exilio en México, 1939-1949  
Salvador Albiñana



# Una historia encriptada. Aproximaciones a las prácticas artísticas de la posguerra española

Rosario Peiró y María Rosón

Enfrentarse a la cultura artística y visual de los primeros años de la dictadura franquista a través del discurso material y expositivo de la Colección del Museo Reina Sofía es una tarea compleja. No hay duda de que la primera etapa del franquismo fue un tiempo oscuro, de violencia y represión. Tras una cruenta guerra civil, el país quedó asolado y en estado de ruina. La victoria del ejército franquista provocó la huida y el exilio de un elevado número de personas, entre las que se encontraban gran parte de la intelectualidad y el tejido cultural del momento. Muchas de las que permanecieron pasaron por importantes procesos de “depuración”, otras hubieron de ocultar quiénes habían sido antes de la guerra e iniciar procesos de disimulo y camuflaje social. Algunas, a pesar de simpatizar de manera más o menos patente con los vencedores, tampoco pudieron desarrollar plenamente la vida que habían llevado a cabo antes de la contienda. Los distintos poderes de la “Nueva España” trataron de imponer, a través de un régimen autoritario y censor, un férreo orden social y cultural, basado en el militarismo y la ideología fascista, durante los primeros años, y nacionalcatólica más tarde. Ello trajo consigo una importante pérdida de derechos, que se habían logrado no sin dificultad en el anterior periodo, y una enorme falta de libertades.

Creemos, sin embargo, que ese intento de imposición totalitaria no tuvo un completo éxito pues, como dice Michel de Certeau, en las vidas de las personas suele haber espacio para la autodeterminación, la negociación, el desafío y las “tácticas”. Frente a la estrategia de los poderosos, para Certeau estaría la táctica, definida como el modo de operar de aquellos que carecen de poder y están en constante movilidad al jugar en territorio

ajeno, ya que la táctica “no tiene más lugar que el del otro”. Entendida como el arte del débil, la táctica saca provecho a fuerzas ajenas, se basa en jugarretas, en el escamoteo y se inscribe en muchas actividades cotidianas como hablar, leer, circular, hacer la compra o cocinar<sup>1</sup>. En este contexto, las que nos han interesado en esta investigación son, por ejemplo, leer una revista, hacer o mirar una fotografía o ver una película. Estas “tácticas” menoscaban las hegemonías a través de la negociación o el disimulo, y forman parte del “discurso oculto”, como subraya Scott<sup>2</sup>. Siguiendo las ideas de este mismo autor, son formas de resistencia discreta que recurren a modos indirectos de expresión y que tienen que ver con el disfraz. Conforman la “infrapolítica de los desvalidos”: una serie de actitudes, posicionamientos que adoptan los débiles ante el poder y que pasan por formas culturales calificadas como “insignificantes”, como el uso de canciones, chistes, rumores, maldiciones, denuncias, insultos o manifestaciones de ira individual o colectiva, propias de la “subcultura de los dominados”<sup>3</sup>. Para localizar esta “infrapolítica” en el ámbito cultural es fundamental, primero, atender a su recepción, pues ya no se trata solo de las intenciones y discursos de los creadores sino de la manera en que fueron usados los artefactos culturales (las personas proyectan en ellos sus propios intereses mediante la reapropiación o resignificación); y segundo, girar la atención del estudio hacia materiales anteriormente no contemplados en el discurso artístico oficial. Es a través de estos aspectos, de los “discursos ocultos”, que se puede arrojar nueva luz a este periodo. Por ello, en esta investigación no solo nos hemos interrogado por la creación cultural, sino por el rol que desempeñaron las prácticas culturales y artísticas en la vida de las personas durante el primer franquismo.

<sup>1</sup> Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano (Artes de Hacer)*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2000, vol. I, pp. XLIX y L.

<sup>2</sup> James C. Scott, *Los dominados y arte de la resistencia*, Tafalla, Txalaparta, 2003, pp. 25-27.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, pp. 21 y 46.

## Una historia encriptada

Así, el estudio crítico emprendido ha puesto de manifiesto, con este punto de partida teórico y con el análisis de esos otros materiales, las múltiples líneas de fuga que existen en la cultura artística de los años cuarenta. La continuidad con la plástica de la década anterior, así como la pervivencia de la vanguardia; el contacto transnacional en los años más crudos de la autarquía —la metafísica italiana, el cine de Hollywood—; el uso del juego y el humor como formas de expresión transgresoras; el diálogo subterráneo entre el considerado “arte oficial”, las prácticas y lenguajes de vanguardia y las formas culturales populares; el exilio y su poética, construida a través del trazo y la palabra.

Esta lectura alternativa de la modernidad española se refleja en el libro a través de diversos ensayos: “Las risas tontas”, de Pedro G. Romero, aborda el humor como estrategia de creación y vivencia cultural en los primeros años de la posguerra; “El cuarto secreto. Imágenes ambiguas en los años cuarenta”, de Patricia Molins, el tema del secreto y la teatralización de la vida como una constante social y cultural de la década de los años cuarenta; el ensayo escrito por Jaume Pont atiende las líneas de vanguardia que determinaron el postimo, haciendo énfasis en las interrelaciones de esta práctica con las artes plásticas; Jo Labanyi ahonda en las tensiones entre el cine artístico y popular durante este periodo, con producciones sorprendentemente sofisticadas, donde la autorreflexión sobre el propio cinematógrafo fue una constante; a continuación, Salvador Albiñana se centra en las publicaciones editadas en el exilio mexicano para proponer una ontología clave del “trasterrado”, la desarrollada a través de la palabra y la comunicación. Además, el libro incluye dos casos de estudio centrales: las portadas collage que Enrique Herreros diseñó para la revista *La Codorniz*, a cargo de José Luis Rodríguez de la Flor, un paradigma de las relaciones entre los lenguajes provenientes de la vanguardia y la cultura de las revistas, esencialmente popular; y por último, se estudian las fotografías de castillos de José Ortiz Echagüe, en un texto que indaga en esta sintomática producción de un paisaje glorioso y ruinoso, una búsqueda de un pasado idealizado en el que proyectar un presente violento.

## Rosario Peiró y María Rosón

*Poesía, cine y humor. Relatos de excepción en los años de autarquía* aborda pues los primeros años de los cuarenta. A partir de este momento comienza el desarrollo de una producción cultural que es más conocida, tal vez porque, tras los años de “excepción” de la guerra de 1939-1946, los utillajes de la historia del arte estaban de nuevo más engrasados para poder comprenderla, asimilarla y sistematizarla: la autonomía del arte, la calidad estética o la autoría de un único individuo-artista son estructuras conceptuales que funcionan de otra manera en la aproximación de la cultura artística que proponemos. En este grupo incluimos también las publicaciones del primer exilio español, centrándonos en las realizadas en México por ser un país fundamental en la acogida de nuestros vencidos. La excepcionalidad de ese momento, fuera del espacio y del tiempo, nos permite trazar relaciones interesantes entre la producción cultural en ambos lados del Atlántico. No hay duda de que las publicaciones tienen un papel imprescindible en el entorno del exiliado ya desde el mismo barco que los transporta al “Nuevo Mundo”, el *Sinaia*, proliferando una vez en tierra y convirtiéndose en documento básico de la cultura del exilio. Las revistas, colecciones, libros, panfletos fueron medio de comunicación, experiencia y debate en ausencia de un espacio nacional del que habían sido expulsados. Su carácter efímero, múltiple, colectivo e interdisciplinar define tanto a las publicaciones como al grupo, por lo que las rescatamos ahora como material de alto valor artístico, cultural, social y político. Tal y como destaca Mari Paz Balibrea en su libro *Tiempo de exilio* hay que problematizar la temporalidad y espacialidad del exilio porque no tiene relación alguna con la linealidad clásica de la historia que ha imperado para el estudio de la modernidad, sino que, por el contrario, presenta una circularidad, un movimiento centrífugo, pues en gran medida el futuro fue el pasado<sup>4</sup>. A partir de la página escrita, diseñada e ilustrada, reivindicamos la producción artística de la diáspora.

<sup>4</sup> Mari Paz Balibrea, *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio*, Barcelona, Montesinos, 2007, p. 88.

## Una historia encriptada

En continuidad a las estructuras, necesidades y planteamientos que se configuraron durante la Guerra Civil, nos encontramos con que prácticas artísticas bastante sofisticadas estaban imbricadas con una función propagandística, de claro carácter político y dentro del seno de lo que podríamos entender como la oficialidad cultural del primer franquismo, llevada a cabo por el sector falangista. Esta producción contrasta y dialoga con la creada durante la contienda en el bando republicano; uno de sus principales artífices fue Josep Renau, bien representado en la Colección a través de sus carteles políticos y su trabajo como fotomontador en el Pabellón de la República Española de la Exposición Internacional de París. El Frente Popular desarrolló su programa artístico/propagandístico y cultural desde el inicio del conflicto, coherente y muy efectivo, aunque no exento de tensiones. Frente a esto, los falangistas comenzaron a organizarse, a partir de 1938, en una estructura creada por Ramón Serrano Suñer dentro del Ministerio del Interior, que él mismo dirigía, y en la que tuvieron enorme protagonismo las concepciones falangistas sobre la creación de una propaganda de masas moderna, buscándose un sistema “que abarcara de forma totalitaria todas la expresiones de la cultura”<sup>5</sup>. Allí se situó la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, que funcionó hasta 1941, siendo Dionisio Ridruejo su director general y uno de los principales artífices del diseño y producción de esa “propaganda total” de carácter fascista.

Dentro de la Delegación, se situaba el Departamento de Plástica, dirigido por el pintor, dibujante y cartelista Juan Cabanas e integrado por José Caballero, José Romero Escassi, Pedro Pruna y Manuel Contreras<sup>6</sup>; otros significativos colaboradores fueron Domingo Viladomat, Luis Feduchi, Manuel Augusto García Viñolas, Luis Rosales, Antonio Tovar o Rafael Gil. El Departamento se encargaba del diseño y ejecución de la propaganda

<sup>5</sup> Aleix Purcet Gregori y Juan Alonso Fernández, “Fascismo, guerra y fotografía: la mirada de la nueva España”, en *Girona 2014: Archivos e Industrias Culturales*, 2014, p. 5, <http://www.girona.cat/web/ica2014/ponents/textos/id22.pdf> [Última consulta: 4/12/2016].

<sup>6</sup> Ángel Llorente, *Arte e ideología del franquismo (1936-1951)*, Madrid, Antonio Machado, p. 92.

## Rosario Peiró y María Rosón

*Haz*. Revista Nacional del S.E.U., 2ª época, nº 9, 15 de febrero de 1939. Madrid, Sindicato Español Universitario. Portada con acuarela de Juan Ismael José Caballero, Sin título, diciembre de 1937-enero de 1938



de la Delegación, a través de libros, carteles, murales, folletos y publicaciones periódicas; también de la proyección y montaje de sus exposiciones, así como de sus actos y eventos<sup>7</sup>. En este engranaje, también existió una Sección de Fotografía, de la que se ocupó el fotógrafo José Compte<sup>8</sup>. Fue uno de los fotógrafos más singulares y modernos de los que participaron en la propaganda franquista; su trabajo tuvo un destacado protagonismo en las páginas de *Vértice*. En ellas, también participaron Cabanas, Caballero, Viladomat, Sáenz de Tejada o Teodoro y Álvaro Delgado. Tono (Antonio de Lara) fue el director artístico. Ellos hicieron de *Vértice* —una publicación falangista nacida en plena Guerra Civil (1937-1946), de voluntad combativa pero de alta calidad técnica, además de cara—, uno de los hitos de la producción visual del primer franquismo, con un aparato gráfico impactante y un exquisito diseño gráfico<sup>9</sup>: desde las oníricas e inquietantes

<sup>7</sup> Mónica Vázquez Astorga, “Celebraciones de masas con significado político: los ceremoniales proyectados desde el departamento de plástica en los años de la guerra civil española”, en *Artígrama*, nº 19, 2004, p. 202.

<sup>8</sup> Aleix Purcet Gregori y Alonso Fernández, óp. cit., p. 5.

<sup>9</sup> José Ángel Ascunce, “Recursos de ideologización en la primera prensa del franquismo. *Vértice* como ejemplo”, en Jordana Mendelson (ed.), *Revisitas, modernidad y guerra*, Madrid, MNCARS, 2008, p. 171.

## Una historia encriptada

portadas de Caballero hasta los cuidados reportajes fotográficos de Compte, con su estilo de raigambre vanguardista y composiciones a base de diagonales, primeros planos y contrapicados; algo que se detecta claramente en las cuatro fotografías que sobre la Hermandad de la Ciudad y el Campo incluidas en el número 17 (diciembre de 1938) y que posteriormente fueron ampliadas a doce e impresas en huecograbado en la colección de postales *Mujeres de la Falange* [1939]<sup>10</sup>. Una serie cargada de teatralidad, que aborda la armonía agraria y la maternidad nutricia encarnada en las mujeres de esta Hermandad de la Sección Femenina de Falange. Existieron otras revistas falangistas que tuvieron un papel significativo en el plano de la plástica durante los primeros años de la dictadura, como por ejemplo *Haz. Revista Nacional del S.E.U.* En su segunda etapa, trabajó profusamente el surrealista canario Juan Ismael, diseñando portadas, dibujos y fотомontajes; también encontramos colaboraciones firmadas por Suárez del Árbol, el segundo apellido de Lorenzo Goñi, quien tuvo que esconder su identidad porque durante la guerra había trabajado en el Sindicat de Dibuxants Professionals de UGT.

Otro fotógrafo significativo, mucho más claramente posicionado al servicio de la causa franquista fue Jalón Ángel, quien realizó los retratos de militares franquistas que forman la carpeta *Forjadores de imperio* [1939]<sup>11</sup>. Este representativo conjunto de pictóricas fotografías es ideal para entender el rol que tuvo la fotografía a la hora de construir y diseminar el poder patriarcal y los deseos imperiales, que pasaban por la militarización de la vida, del régimen<sup>12</sup>. El trabajo fotográfico de José Ortiz Echagüe

<sup>10</sup> Horacio Fernández, “Mujeres de la Falange”, en Horacio Fernández (ed.), *fotos & libros. España 1905-1977*, Madrid, MNCARS, 2014, pp. 120-122.

<sup>11</sup> Mafalda Rodríguez, “Forjadores de imperio”, en Horacio Fernández (ed.), *fotos & libros. España 1905-1977*, Madrid, MNCARS, 2014, pp. 116-119. También se fotografiaron un cardenal y tres civiles: el hermano de Franco, un poeta y un “charlista”.

<sup>12</sup> En sus composiciones, Jalón Ángel siguió el modelo de retrato áulico renacentista y colocó a los personajes en tres cuartos; además del protagonismo del uniforme, aparecen acompañados de objetos significativos que proyectan su identidad, como una fusta, prismáticos y documentos, una regla o un libro, *ibíd.*, p. 117.

no se posicionó de forma tan clarividente en términos políticos; sin embargo, y precisamente por eso, su fotografía fue esencial a la hora de construir una ideología necesaria para la dictadura. Un simulacro coherente de una realidad que fue convulsa, pero que en la fotografía de Ortiz Echagüe carece de contradicciones. Como ha subrayado Jesusa Vega, se trata de “imágenes perfectas y acabadas que no son penetrables, el espectador ante ellas es pasivo, es decir, elimina la crítica”<sup>13</sup>. Sus fotografías de castillos ruinosos, solitarios y majestuosos funcionaron como una pantalla sobre la que proyectar diferentes ideas, como señala Javier Ortiz-Echagüe en las páginas de este libro. Pero desde luego, habiéndose publicado algunas láminas en 1939, en las páginas de *España, pueblos y paisajes*<sup>14</sup>, su recepción no pudo desvincularse de los desolados paisajes de posguerra y de las distintas empresas de reconstrucción; tampoco del discurso heroico que elaboraron los vencedores sobre las ruinas; ni de esa proyección en la que el pasado español, sobre todo la época medieval y la edad moderna castellanas, se convirtió en esencia para legitimar el presente<sup>15</sup>.

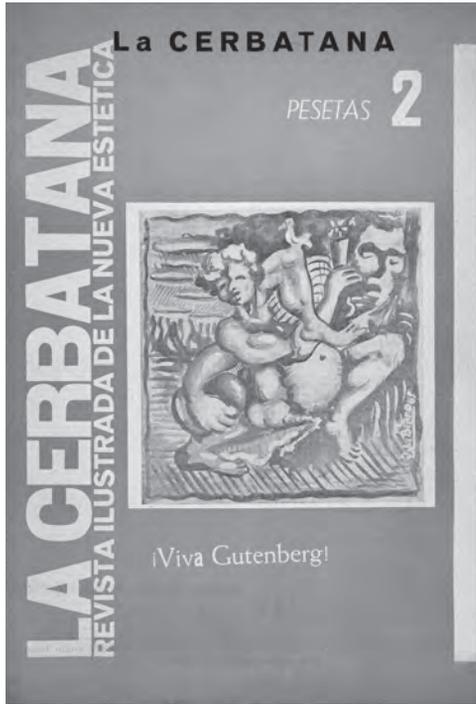
El ocaso de la retórica falangista (militarizada, ritual y combativa), en cierta medida “revolucionaria” y asociada con lenguajes modernos desarrollados en los años treinta, se consolidó con la victoria aliada en la Segunda Guerra Mundial. En vista de la situación geopolítica internacional, el régimen de Franco comenzó a impulsar con más fuerza el “nacionalcatolicismo”, a abanderar la causa del anticomunismo y así entablar nuevas relaciones con Estados Unidos. En este contexto de cambio surge la actividad del grupo postista, que se puede entender como una de las facetas más pobres de las prácticas culturales de posguerra.

<sup>13</sup> Jesusa Vega, “El traje del pueblo, Ortiz Echagüe y el simulacro de España”, en *José Ortiz Echagüe en las colecciones del Museo Nacional de Antropología*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, p. 67.

<sup>14</sup> La culminación de la fotografía de castillos de Ortiz Echagüe llegó en 1956, con la publicación del libro *España, castillos y alcázares*, Madrid, Publicaciones Ortiz Echagüe.

<sup>15</sup> Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 2011.

## Una historia encriptada



*La Cerbatana. Revista ilustrada de la nueva estética, abril de 1945 (primer y único número). Madrid, La Cerbatana, [1945]*

Sus propuestas caóticas, o más bien basadas en la improvisación, y su espíritu colaborativo y performático no compartían los modos de hacer del franquismo, sino que, por el contrario, desafiaban el orden de valores dominante a través de la búsqueda de lo irracional<sup>16</sup>. Sus fundadores y primeros integrantes, Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi, lo concibieron en su lanzamiento en 1945 como “el último de los ismos”, “el que va después de los ismos”, haciendo un guiño evidente a Ramón Gómez de la Serna y su *Ismos* (1931). Además de las piezas clave que son las dos revistas de 1945, *Postismo* y *Cerbatana*, hemos puesto el foco en los componentes artísticos del grupo:

<sup>16</sup> Rosario Peiró, “Una lectura del postismo desde las artes visuales”, en María Dolores Jiménez-Blanco (ed.), *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953*, Madrid, MNCARS, 2016, p. 191.

# POSTISMO

estética

ENERO 1945

## ESPAÑA LANZA EL POSTISMO

¿No han visto nunca ustedes en una mañana de primavera, en la ciudad o en el campo, en la montaña o en la oficina, lo que vulgarmente se llama sol?

¿Nunca os ha despertado el calor de un alba o el grito de un camaleón enfurecido?

Nuestro Postismo no quiere ser un camaleón, y ni siquiera vuestra alba o vuestro sol: nuestro Postismo ya es todo esto.

Bajo el frío de este invierno madrileño, al calor de nuestra ima-

### EL PODER CREADOR

por  
W. Fernández Flórez

Página 11

ginación y nuestra sensibilidad, hemos dado vida al más tímidamente desgarrado de todos los «ismos»: el Postismo.

El último, el más nuevo, el mejor, el post y el ismo, el ismo y el post de todo lo que hasta hoy se ha dicho en materia artística. Movimiento plásticoliterario de carácter vanguardista que sólo quiere dar a la moderna estética un camino y un sentido desde hace mucho perdidos y olvidados.

Con nuestro estandarte, en el signo de la belleza y de la fantasía, queremos cazar todo alcazar del pasado para volver este mundo de fácil decadentismo en un nuevo caudal de arte y de posibilidad creadora.

Somos un grupo de jóvenes poetas y pintores, pero queremos advertir que el Postismo no ha nacido de nuestra juventud, sino y exclusivamente de nuestras agitaciones y anhelos. Queremos brindar a todo amante del arte la ocasión

para que encuentre su camino en el maravilloso mundo de lo espiritual, y para ello hemos sacado esta revista, a través de la cual podremos enseñar nuestras caras y nuestras verdades y acoger a cuantos quieran como nosotros tener la dicha de llamarse postistas.

Publicamos aquí también nuestro Manifiesto.

No queremos vuestra aprobación ni vuestro aplauso, sino vuestra atención. Lo publicamos para que no se nos venga con preguntas; las respuestas las hallaréis en las obras. Por él y con él escribimos y pintamos, sonamos y vivimos; nuestras esperanzas están detrás de sus palabras; en él hemos puesto todo cuanto para nosotros es verdad. La verdad de hoy, de estos años de innovaciones y de renovaciones, una verdad que nos ha da-

### VANGUARDIA Y VUELTA AL ORDEN

por E. Lafuente Ferrari

Página 3

do el sentido de la belleza y la misma belleza. El arte de hoy es de hoy, tiene que ser de hoy y posiblemente de mañana; lo que no queremos es que siga siendo aque-

lla muerta doncella de faldas largas y de cabellos caballos que la actualidad artística y académica proclama para sí. No queremos despertar a nadie cuando ya nos hemos despertado a nosotros; no queremos empujar a nadie; no queremos querenciosos ni querellosos; queremos postistas.

¡Adiós, señores! Nuestra revista es vuestra, como vuestro es nuestro entusiasmo. Somos del mundo, así como el mundo es de nosotros; somos cuerdos, así como recuerdos, y cultos, así como ocultos. Lo que nunca podremos ser es amarillos u ovalados. ¡Viva el Postismo!

LA DIRECCION



### MANIFIESTO DEL POSTISMO EN ESTE NUMERO

## Una historia encriptada

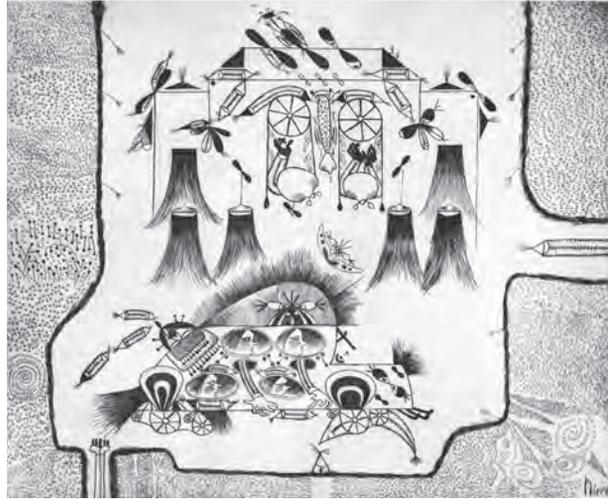


Carlos Edmundo de Ory, Sin título, 1948  
Enrique Herreros, *Un pez cualquiera*, ca. 1945.  
Colección Fundación Enrique Herreros

el automatismo en el dibujo de Ory —que se puede conectar con los que también realizó Enrique Herreros—, la abstracción en el caso de los grabados de Nieva o la figuración surrealista de Nanda Papiri, con animales imaginados, fantásticos, de formas desbordantes e infinitas o cabezas sin cuerpo, que tiene que ver con lo oculto y el inconsciente, pero también con el mundo infantil.

El juego fue esencial en las propuestas postistas. Por un lado, reconocían así la importancia que para ellos tenía la infancia, momento de la vida de mayor desinhibición, que conectaba con la capacidad supuestamente intacta de imaginación y creación —dibujos de los hijos de Chicharro y Papiri fueron expuestos en las muestras organizadas por el grupo. Pero, por otro lado, el interés por el carácter lúdico iba más allá, pues se reconocía como un ejercicio experimental y parte intrínseca del propio proceso de creación. En ceremonias-fiestas denominadas nupcias postistas, consistentes en acciones lúdicas y artísticas, se recitaron los *Poemas primitivos para ángeles* del filopostista Jesús Juan Garcés y así, además de interpretarse como poesía fonética, se revelaba como poesía de acción performática, como

## Rosario Peiró y María Rosón



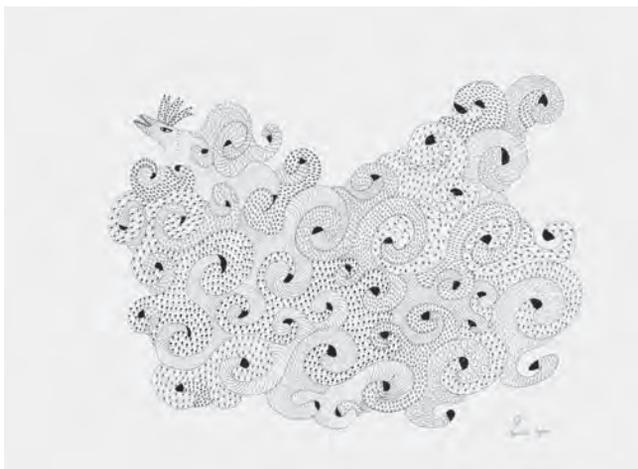
subraya Miguel Molina Alarcón<sup>17</sup>. Estas experiencias son una muestra de esas resistencias cotidianas a las que nos referíamos al inicio, dado su carácter de ritual, semiclandestino e improvisado. Como fiesta y rito cómico, así como paródico, fundamentado en el uso de la máscara y el disfraz, las nupcias postistas se pueden entender dentro de esa cultura carnavalesca teorizada por Mijail Bajtin y fundamentada en “el mundo al revés”<sup>18</sup>.

Seguramente sea el *Libro clave para el pájaro de la nieve. Un gran libro de nuestro tiempo* uno de los trabajos más representativos del postismo, además de una reciente adquisición de la Colección. Se trata de una “novela collage” de Eduardo Chicharro sobre “ilustraciones-estímulo” de Nieva. Un trabajo de raigambre

<sup>17</sup> Los poemas se pueden escuchar en el doble cd-audio *Ruidos y susurros de las vanguardias 1909-1945*, Valencia, Allegro Records. Un trabajo resultado de la investigación realizada por Laboratorio de Creaciones Intermedia (L.C.I.), Facultad de Bellas Artes San Carlos de Valencia, Universidad Politécnica de Valencia. Queremos agradecer a Miguel Molina Alarcón su ayuda y generosidad en lo concerniente a la investigación del material sonoro de posguerra.

<sup>18</sup> Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

## Una historia encriptada



Nanda Papiri, Sin título, ca. 1950  
(verso y reverso)

## Rosario Peiró y María Rosón

Max Ernst, *Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux*, Paris, Éditions Jeanne Bucher, 1934. *Le lion de Belfort*



vanguardista que nos remite a las prácticas creativas colaborativas dadaístas y surrealistas. Esta novela inédita, calificada por Nieva como “realismo fantástico”, siguió un método de creación parecido al de Raymond Roussel en *Locus Solus* e *Impresiones de África*<sup>19</sup>. Se trata de un cuaderno manuscrito con dibujos a tinta, recortes y anotaciones. El cuaderno está compuesto de manera que su lectura se inicia en un sentido, de izquierda a derecha, y al llegar a la contracubierta, se gira 180° y continúa en sentido inverso. Esto evidencia la mentalidad juguetona y laberíntica, que busca el absurdo y apuesta por modos de hacer más circulares que lineales, propios del espíritu postista. Formalmente, tiene claras influencias de los collages de Max Ernst recogidos en *Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux* (1934), que se pudieron ver en la *Exposición de composiciones supra-realistas de Max Ernst*, celebrada en 1936 en el Museo de Nacional de Arte Moderno, en Madrid; una muestra que marcó los derroteros del surrealismo de posguerra en España. Enrique Herreros también tuvo oportunidad de visitarla y al igual que Adriano del Valle, Alfonso Buñuel o Luis García-Abrines, también quedó fascinado

<sup>19</sup> Jaume Pont, *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987, p. 49.

## Una historia encriptada



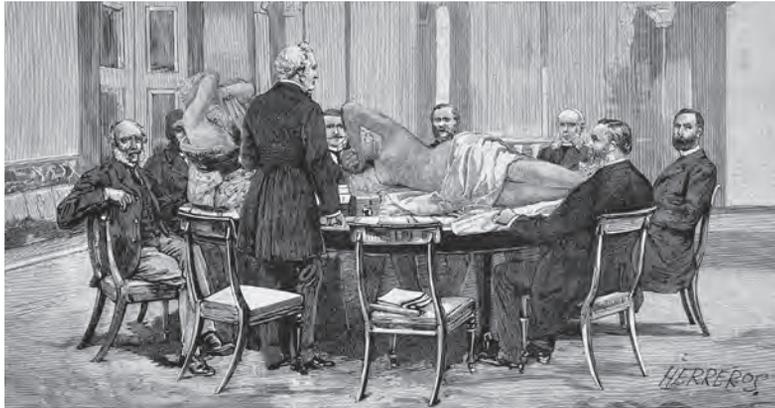
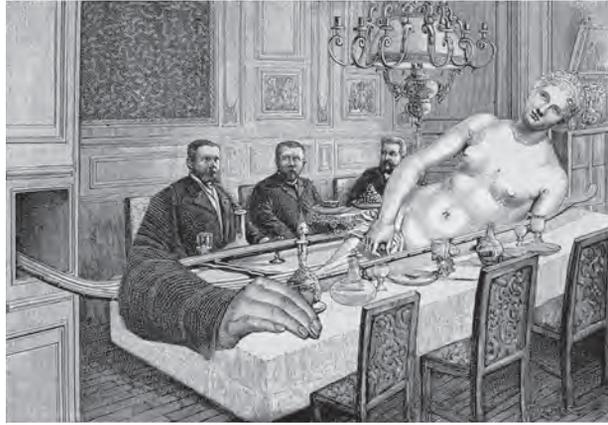
Alfonso Buñuel, Sin título, ca. 1945.  
Colección particular

al conocer su obra. Como estudia en profundidad José Luis Rodríguez de la Flor en su ensayo del libro, este renovador y dislocado uso del collage nutrió muchas de las mejores portadas de la revista satírica más longeva de la dictadura, *La Codorniz*, cuyo primer número se publicó el 8 de junio de 1941 y finalizó en 1978, cuando llegó la democracia a España.

Que esta revista, creada por Miguel Mihura tras la experiencia bélica de *La Ametralladora. Semanario de los soldados*<sup>20</sup>, fuera el medio elegido durante el franquismo para el desarrollo

<sup>20</sup> Revista satírica dirigida por Mihura en la que colaboraron sus amigos —sobre todo Tono y Neville, también Herreros y Álvaro de Laiglesia. Realizada en San Sebastián entre 1937 y 1939, se encontraron en ella el humor absurdo y la virulenta propaganda visual franquista. Posteriormente y también junto a Tono, Mihura colaboró en la revista *Tajo*, desde junio de 1940 hasta mayo de 1941, con una sección de humor también titulada *La Ametralladora*.

## Rosario Peiró y María Rosón



Adriano del Valle, *El gran banquete*, ca. 1929-1931  
Enrique Herrerros, *Conferencia de miembros del Mercado Común*, collage publicado en *La Codorniz*, nº 1786, 1976. Colección Fundación Enrique Herrerros

de las ideas y producción artística del grupo asociado a la “otra generación del 27”<sup>21</sup>, no extraña si tenemos en cuenta que, ya desde la década de los años veinte y los treinta, sus promotores vieran en lo popular una oportunidad para el desarrollo de una

<sup>21</sup> “La otra generación del 27” fue un concepto ideado por José López Rubio, uno de sus integrantes, en su discurso de ingreso a la Real Academia Española, leído el 5 de junio de 1983. Las personas que según él compusieron el grupo fueron Edgar Neville, Tono (Antonio de Lara), Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura y él mismo.

## Una historia encriptada

praxis vanguardista, al tiempo que erosionaban los cimientos de la sociedad burguesa<sup>22</sup>. Como subraya Pelta, las ilustraciones de Mihura y Tono durante estas décadas muestran relaciones directas con el cubismo, el constructivismo y el dadaísmo, sobre todo en el caso del segundo; algo que se irá perdiendo durante el franquismo al haber sido borrada del mapa estético la abstracción geométrica<sup>23</sup>. Sin embargo, existió un indiscutible remanente de vanguardia encarnado en las portadas que Enrique Herreros elaboró para la revista a través de la técnica del collage. Su presencia en esta publicación fue realmente significativa: autor de más de ochocientas portadas, miles de dibujos y cientos de collages, fue uno de los principales responsables del diseño artístico y estilo visual de la revista. Sin perder nunca de vista la búsqueda del humor, Herreros catalizó, a través de un trabajo artístico ecléctico, una línea vanguardista en plena posguerra, consiguiendo que sus atrevidos y modernos collages llegaran a las casas de miles de lectores. Con su uso del collage, la influencia de los modos de hacer de artistas como Josep Renau, Max Ernst, Herbert Matter o Jacques-André Boiffard, entre muchos otros, quedó clara.

Existió una afinidad entre los artistas españoles de posguerra en el desarrollo de un interés e, incluso, una fascinación por las cuestiones relativas a lo irracional, la locura y lo oculto. Este se desarrolló en o a pesar de un contexto en el que la psiquiatría tuvo enorme poder coercitivo durante la dictadura, llegándose incluso a producir una “recatolización” del psicoanálisis<sup>24</sup>. Sin embargo, artistas y médicos generalmente no compartieron puntos de vista, pues para los primeros la locura fue entendida como un medio para la creación genuina y el psicoanálisis, una manera de acercarse al inconsciente. *La Codorniz* dedicó un número especial a la locura (el 424 del 25 de diciembre de 1949) en

<sup>22</sup> Raquel Pelta, “El humor es una pluma de perdiz que se pone en el sombrero”, en Patricia Molins (ed.), *Los humoristas del 27*, Madrid, MNCARS, p. 34.

<sup>23</sup> Raquel Pelta, *ibid.*, pp. 51 y 52.

<sup>24</sup> Rosa María Medina Doménech, *Ciencia y sabiduría del amor. Una historia cultural del franquismo (1940-1960)*, Madrid y Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2013.

el que se hacía énfasis en la idea del loco como *outsider*, capaz de transgredir culturalmente gracias a la libertad que le producía el distanciamiento social de su “anomalía”; también, a través del humor absurdo que caracterizó a la publicación, se hicieron muchos chistes en torno a la terapia, concretamente la psicoanalítica. El número abría con una portada-collage de Herreros en la que se podía ver a sus dislocados personajes habituales, ideales para encarnar el objetivo del monográfico: sobre un escenario teatral, un joven de pelo cardado con una gran lupa, un medio hombre medio esqueleto que mira su propia calavera en un espejo y una señora tocada por un sombrero, que en lugar de rostro tiene un gran ojo. El editorial, titulado “¡Estamos locos!”, lo firmaba el director de la revista —Álvaro de Laiglesia—, y en él se aprecia el carácter transgresor que el equipo “codornicesco” depositaba sobre la enfermedad mental: “El país nos ha visto crecer como a bichos raros, achacando nuestro optimismo al mal funcionamiento de alguna meninge. Los médicos nos recetan lutos rigurosos para curarnos la juerga espiritual que nos posee, y echan lágrimas con cuentagotas en nuestros vasos para cortar el perpetuo ataque de risa en que vivimos [...] Quizá por todas estas razones, estamos locos. Pero si la locura es así, lancémosla un somero ‘viva’. Y dediquemos este número al hermano loco, que se fuga en sus quimeras del mundo que entristecen sus hermanos cuerdos”<sup>25</sup>.

Mientras que los agentes de *La Codorniz* se reían de Freud, los postistas sí que exploraron las conexiones surrealistas con el inconsciente. En las cartas que se cruzaron con Juan Eduardo Cirlot, conservadas hoy en la Fundación Carlos Edmundo de Ory, los primeros encabezaban una de sus misivas del siguiente modo: “Querido y estimado loco”, y continuaban: “Leemos tu carta, nosotros [h]abitantes de las sombras temporales”. Respondían con esta misiva al autor catalán<sup>26</sup>, que les había mandado sus poesías

<sup>25</sup> “Estamos locos” (editorial), *La Codorniz*, Madrid y Barcelona, n° 424, 25 de diciembre de 1949, s/p.

<sup>26</sup> Cirlot se presentó en la carta del siguiente modo: “os diré que tengo los ojos verdes, una actitud algo paranoica (con exactitud la rigidez de

## Una historia encriptada

para su posible publicación en las revistas postistas. Finalmente, estos poemas (uno de ellos titulado “Sepulcro micénico”) no se publicaron, tan solo su firma apareció en la atractiva página-collage de *La Cerbatana*, titulada de forma elocuente “Nuestros amigos esos locos” y dedicada a los simpatizantes postistas. Esto enfureció a Cirlot, que volvió a remitir un escrito (fechado el 4 de mayo de 1945) que comenzaba: “Monstruos malditos, cerbatanarios infames!”. En ese mismo número de la revista se publicó un fragmento de *Diario de un loco*, con el subtítulo “Venus supernegra”, de Carlos Edmundo de Ory<sup>27</sup>.

La locura, en conexión con lo irracional, tuvo fuertes vinculaciones con lo oscuro, lo arcaico, lo recóndito, lo arcano, lo espiritual, el mundo egipcio y también con lo misterioso; todo ello conectaba, en parte, con el terror, el espiritismo, los fantasmas, lo gótico pero también con los crímenes, el *noir* y el género policiaco, que estuvo de moda en la época, tanto en cine como en el teatro o la novela. Un universo de referencias, modos de hacer, guiños, formas, tramas, en el que los artífices de *La Codorniz* participaron ampliamente como creadores. Pensemos en los trabajos de Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela o Miguel Mihura que formaron parte de ese interés autorreflexivo presente en el cine de géneros que, entre lo popular y lo artístico, se desarrolló durante la década de los cuarenta, como indaga Jo Labanyi en este libro. *La Codorniz* también dedicó un número especial al misterio, el 238 del 3 de marzo de 1946. La portada de Herreros presentó, a través del collage, los rostros de los monstruos más populares de Hollywood: el Conde Drácula (¿Bela Lugosi?), Morticia Addams y Frankenstein.

Las ferias fueron espacios de misterio, ilusión y magia paradigmáticos, antes y después de la guerra, que provocaron

rostro de máscara tan apreciada por los Reyes antiguos que fueron calificados de Serenísimos), 28 años de edad, soy alto, sé el idioma (lo juro por Dios) egipcio, pues había estudiado egiptología unos cursos”.

<sup>27</sup> Novela de corte visionario y onírico concebida en 1944, con versión definitiva fechada en 1955 en París, Jaime Pont, óp. cit., p. 196. Estuvo censurada y no se publicó hasta 1973 con el título *Mephiboseth en Onou* (*diario de un loco*), Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios provisionales.

experiencias mecanizadas de irrealidad. En el libro *Ferías y atracciones*<sup>28</sup>, Juan Eduardo Cirlot describe estos espacios no tanto como espacios de libertad, como lo fueron para algunos artistas antes de la guerra, sino como viajes iniciáticos compuestos “de ritos mágicos y peligrosos, aunque el peligro sea una ficción”<sup>29</sup>. Una experiencia anclada en la terrible realidad de posguerra, pues como subraya Molins, las descripciones de sus atracciones se asemejan notablemente a las chekas, centros de detención y tortura. Fue Agustí Centelles el encargado de llevar a cabo la parte gráfica de *Ferías y atracciones* en 1950. El mismo año en que se publicó el libro, Centelles era condenado por el Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo a la pena de doce años y un día de reclusión menor y a la inhabilitación para el desempeño de cualquier cargo de Estado, así como cargo de confianza<sup>30</sup>. En 1944 el fotógrafo había regresado a España del exilio francés, tras estar internado unos meses en los campos de concentración de Argelès-sur-Mer y Bram (el cual fotografió con intensidad). A partir de 1947 y en Barcelona, Centelles volvió a dedicarse a la fotografía, pero a la comercial<sup>31</sup>, al estar inhabilitado como fotoperiodista. Entre 1948 y 1950 fue, seguramente, cuando preparó la serie de fotografías para *Ferías y atracciones*<sup>32</sup>.

Teniendo presente este contexto vital, las fotografías del libro son más fantasmagóricas si cabe. Algunas abordan directamente las acciones o escenografías de lo horroroso. Todo ello

<sup>28</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Ferías y atracciones*, Barcelona/Buenos Aires, Argos, 1950. Fotografías de Agustí Centelles.

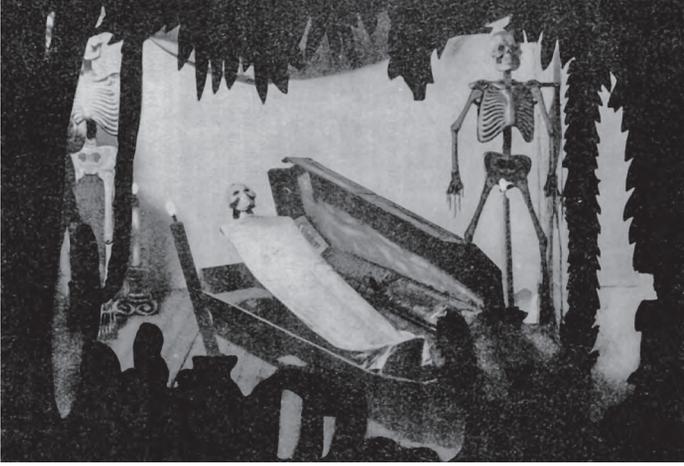
<sup>29</sup> Patricia Molins, “Surrealismo: el fantasma en el armario”, en María Dolores Jiménez-Blanco (ed.), *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953*, Madrid, MNCARS, p. 76.

<sup>30</sup> Rocío Alcalá, “Agustí Centelles: una vida entre luces y sombras”, en *Centelles >in edit job!*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2011, p. 36. La pena fue finalmente conmutada a seis años y un día de prisión, siendo además atenuada en el domicilio.

<sup>31</sup> Rocío Alcalá, *ibíd.*, p. 36.

<sup>32</sup> Todo el trabajo realizado para Argos Vergara se ha perdido, no se dispone ni de los negativos ni de los positivos, según manifiesta Octavi Centelles Martí.

## Una historia encriptada



“En el reino de la muerte”, *Ferías y atracciones*,  
Barcelona/Buenos Aires, Argos, 1950, p. 37.  
Texto de Juan Eduardo Cirlot y fotografías  
de Agustí Centelles

seguramente reflejara un malestar por el presente y una necesidad de respuestas; este tipo de experiencias también pudieron ayudar a muchas personas a llevar a cabo los duelos pendientes. Las ferias significaron espacios espectrales durante la posguerra, aquellos en los que, siguiendo la idea derridiana de “hauntología”<sup>33</sup>, la temporalidad está desquiciada (*out of joint*), en donde se da cita “aquello que no está ni vivo ni muerto, ni presente ni ausente”<sup>34</sup>, lugares en los que es posible exorcizar, no tanto para ahuyentar a los espectros sino para aprender a vivir junto a ellos y darles derecho a la memoria y la reparación. De hecho, gran parte de la producción cultural de la posguerra puede interpretarse desde este ángulo teórico, pues como argumenta Labanyi los perdedores de la historia, “aquellos que no pudieron dejar trazo en el escenario histórico sí pudieron hacerlo en la arena cultural”<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Frente a la ontología, el discurso sobre el ser o la esencia de la vida y la muerte, Derrida propone la hauntología, una “ontología asediada por los fantasmas”. Jacques Derrida, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Trotta, 2012, p. 24.

<sup>34</sup> Jacques Derrida, *ibíd.*, p. 64.

<sup>35</sup> Jo Labanyi, “Introduction: Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain”, en Jo Labanyi (ed.), *Constructing Identity in Contemporary*

Rafael Zabaleta, *El fantasma geométrico captador de bases de estridencias*, de la serie *Los sueños en Quesada*, 1942. Depósito temporal de colección particular, Madrid, 2016



Esta presencia fantasmagórica es también clara en algunas de las prácticas de los que se quedaron, elocuente es la serie de dibujos de Rafael Zabaleta *Los sueños en Quesada*. Los dibujos, en tinta china negra y resueltos a pincel, están, según las palabras del propio artista, “inspirados en la infancia y en los sueños”<sup>36</sup>. Zabaleta, al igual que Centelles, sufrió represión por parte de los poderes de la dictadura, una vez finalizó la Guerra Civil<sup>37</sup>. Como subraya Molins, el pintor tuvo que disimular, escondiendo su obra artística de los años treinta y durante la guerra. *Los sueños en*

*Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford/Nueva York, Oxford University Press, 2002, p. 6

<sup>36</sup> Carta de Zabaleta a su amigo Cesáreo Rodríguez Aguilera. Véase *Los sueños de Quesada de Rafael Zabaleta*, Huesca, Fundación Zabaleta, (sin fecha), p. 10.

<sup>37</sup> Como señala Garzón Cobo, al inicio de la contienda Zabaleta sufrió persecución y expropiación de sus bienes por presunta desafección al gobierno republicano. Al final de la misma, la represión fue más intensa aún: una denuncia, una detención y un proceso judicial motivados por su desafección, también supuesta, al nuevo régimen dictatorial. Luis Jesús Garzón Cobo, *Rafael Zabaleta 1936-1940: documentos para su biografía*, Úbeda, Ayuntamiento de Quesada, 2008, p. 13.

## Una historia encriptada

*Quesada* son interpretados por esta autora desde lo críptico, y ahí el universo de referencias al collage ernstiano ofrecía un terreno seguro por enigmático. Por eso no extraña que en ese mundo de monstruos, guerras —las alusiones a la Primera Guerra Mundial son evidentes— y oscuro erotismo también aparezcan los fantasmas, aludiendo a la cripta<sup>38</sup>, es decir, la memoria encriptada, aquello que hay que afrontar para poder hacer el duelo.

Pero las ferias, como los circos, los mercados, los teatros, las revistas y los cines fueron también lugares para la risa. En el poema que León Felipe escribe en el exilio mexicano, titulado “Me compraré una risa”<sup>39</sup>, habla de la “risa mecánica del mundo/la risa del magazine y la pantalla/la risa del megáfono y del jazz”. Sin embargo, debajo de esa risa desatada por los artefactos culturales, el poeta reconoce, seguramente refiriéndose a la realidad española, “el gesto del hambre”, también “hay un rictus de espanto, una boca epiléptica, una baba amarilla y sangre... sangre y llanto”. Durante la dictadura, pudo constituirse una resistencia cotidiana en la posibilidad de llorar de risa. Según Pedro G. Romero, en el texto presente en este libro, llorar de risa significó una forma de pensamiento, una manera “directa y catastrófica de enfrentarse a la violencia del mundo”. Así, siguiendo con las ideas de Romero, los desposeídos pudieron construir un espacio simbólico propio en ese “pasar, raudos y veloces, de la risa al llanto”.

La risa ocupó al poeta Carlos Edmundo de Ory, quien escribió que frente a la risa surrealista —entendida como risa negra, sombría, maldita, inhumana— el “Postismo heredó la risa salubérrima de Rabelais”<sup>40</sup>; el postismo se entiende como

<sup>38</sup> Utilizamos el término cripta según el sentido que ofrecen Nicolas Abraham y Maria Torok, *Cryptonymie: le verbier de l'homme aux loups*, Aubier-Flammarion, París, 1976.

<sup>39</sup> Este poema pertenece al libro *Del poeta maldito* (México, 1941). Ver León Felipe, *Antología rota 1884-1968*, Madrid, Cátedra, 2008.

<sup>40</sup> Carlos Edmundo de Ory, “Risa”. Texto inédito depositado en la Fundación Carlos Edmundo de Ory (Cádiz). De hecho, tal y como explica en el mismo texto, localiza la génesis del movimiento postista, su nacimiento, en una imagen plástica y simbólica al mismo tiempo que encarna la risa:

jubilatorio. Esta es una risa conceptualizada desde lo intelectual, pero que arrastra al cuerpo, una risa sardónica que deviene en carcajada. La risa fue el motor de trabajo del equipo de humoristas que participaron activamente en *La Codorniz*. Herederos del humor nuevo de Ramón Gómez de la Serna, a quien tomaron como su indiscutible maestro, entendieron junto a él que el humorismo “casi no se trata de un género literario, sino de un género de vida, o mejor dicho, de una actitud frente a la vida”<sup>41</sup>. Y si Gómez de la Serna consideró el humorismo como uno de los Ismos, dedicándole un capítulo en su fundamental volumen de 1931, los artífices de *La Codorniz* consideraron al propio Ramón como un ismo en sí mismo, inventándose el “ramonismo”, una sección de la misma revista.

Se habla del humor desarrollado en la revista como inocuo o sin intencionalidad crítica, “por eso *La Codorniz* tuvo tanto éxito, convirtiéndose en una abanderada de un humor abstracto, intemporal, que huída del tópico pero también de esa realidad inmediata”<sup>42</sup>. Mihura, en sus falsas memorias, definió el humor como algo frívolo: “El humor es un capricho, un lujo, una pluma de perdiz que se pone en el sombrero; un modo de pasar el tiempo. El humor verdadero no se propone enseñar o corregir, porque no es ésta su misión”<sup>43</sup>. Sin embargo la frivolidad pudo ser una forma táctica para desarrollar la crítica, pues como subraya Mendelson, “raras veces se censura [...] porque se percibe como algo intrascendente, efímero y de escasa importancia”<sup>44</sup>. Si algo provocó el humor de la primera *Codorniz* de Mihura, fue la

“un hombre que se ríe sentado y fuma con la mano y con la boca, imagen emblemática del Postismo que se reprodujo en su revista inicial”

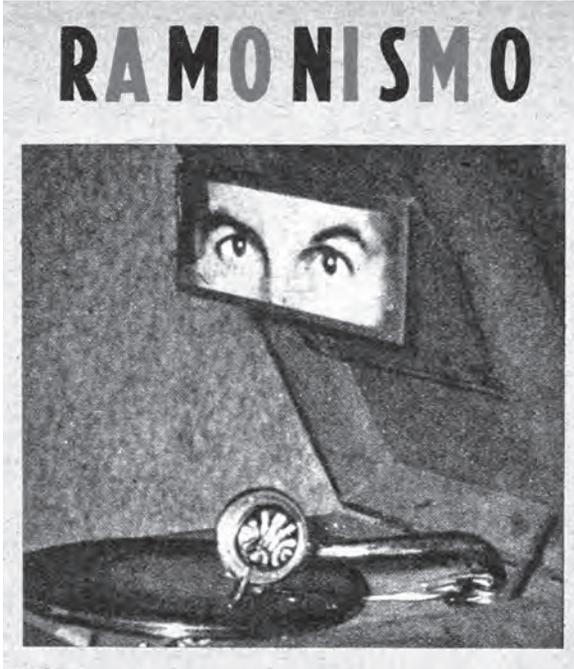
<sup>41</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Humorismo”, en *Obras completas*, vol. xvi, Barcelona, Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg, 2005, p. 453. Otro texto fundamental de Ramón Gómez de la Serna para entender sus ideas en torno al humor es “Gravedad e importancia del humorismo”, publicado en *Revista de Occidente*, 28 de febrero de 1928, pp. 348-360.

<sup>42</sup> Raquel Pelta, *óp.cit.*, p. 51.

<sup>43</sup> Miguel Mihura, *Mis memorias*, José Janés, Barcelona, 1948, p. 230.

<sup>44</sup> Jordana Mendelson, “Frivolidades y la seducción de salvar las distancias” en María Dolores Jiménez-Blanco (ed.), *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953*, Madrid, MNCARS, 2016, p. 15.

## Una historia encriptada



configuración de un distanciamiento. Veamos cómo continúa la definición sobre el humor en sus memorias: “Lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos, nos marchemos de puntillas a unos veinte metros y demos media vuelta a nuestro alrededor contemplándonos por un lado y por el otro, por delante y detrás, como ante los tres espejos de una sastrería y descubramos nuevos rastros y perfiles que no conocíamos”<sup>45</sup>. Un distanciamiento que proponía a los lectores pensar críticamente sobre el inmovilismo de la sociedad franquista. Una renuncia a transformar la realidad, es verdad, pero un reconocimiento de que la “realidad es transformación y mudanza”<sup>46</sup>. Esa distancia, que se creó a través de la evasión

<sup>45</sup> Miguel Mihura, óp. cit., p. 230.

<sup>46</sup> José Antonio Llera, *El humor verbal y visual de “La Codorniz”*, Madrid, CSIC, 2003, p. 43.



singular de lo frívolo, del ocio y las prácticas artísticas, fue esencial en la vida de la gente durante el primer franquismo, y aquí la entendemos como un modo de resistir desde lo cotidiano, pues posibilitaba otras maneras de vivir alejadas de los férreos mandatos del régimen dictatorial. Tal y como expone Jo Labanyi en relación a su proyecto sobre la historia oral del cine durante los años cuarenta: “Uno de nuestros entrevistados (un anarquista de toda la vida) terminó la entrevista con las palabras: ‘No hay evasión sin crítica’ —es decir, la evasión, a través de la imaginación, te permite situarte fuera de tu realidad para criticarla. Sin esta distancia imaginativa, no es posible concebir alternativas”<sup>47</sup>. Esta idea es clave para comprender el rol de las prácticas culturales durante los primeros años del franquismo.

Sin duda, los espacios de la cultura facilitaron la expresión disidente, ya fuera camuflada o de forma resistente. Pero sobre todo, al situarse en el ámbito de la creación, el humor, el juego, la imaginación o la ficción, generaron cierta distancia que fue clave para el ejercicio crítico de las gentes. Al formar parte del ocio, también fueron esenciales a la hora de proporcionar momentos de

<sup>47</sup> Jo Labanyi, “Entrevista a Jo Labanyi”, en <https://emocriticas.wordpress.com/2014/11/09/entrevista-a-jo-labanyi/> [Última consulta: 4/12/2016].

## Una historia encriptada

disfrute y bienestar a las personas, jugando un papel fundamental en esa “vida que merece la pena ser vivida” o esa “vida vivible”<sup>48</sup>, a decir de Judith Butler. El estudio de la cultura visual y artística de esta década también nos ofrece una idea que consideramos esencial para la vida y la escritura de la historia: la de que a pesar de situarnos en una dictadura totalitaria existieron posibilidades de autodeterminación y autogobierno de la propia vida. Son esas las astucias de los parias, difíciles de localizar en los estratos pasados pero fundamentales para generar un nuevo relato de tácticas resistentes desde el terreno cultural.

<sup>48</sup> Judith Butler, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, Londres y Nueva York, Verso, 2004, p. 146.

Ramón Zabala, *Vicálvaro, Madrid*, 1981.  
Colección del artista



## Las risas tontas

Pedro G. Romero

La mar, cubierta de sangre;  
Los montes, echando humo;  
El inglés, tirando bombas;  
Y España, ¡rumbo que rumbo!

Letra popular, José Luis Ortiz Nuevo, *Pensamiento político en el cante flamenco (Antología de textos desde los orígenes a 1936)*, 1985

El humor no es un estado de ánimo, sino una visión del mundo: Y por ello cuando se dice que en la Alemania nazi se aniquiló el humorismo, esto no quiere decir que no se haya estado de buen humor sino algo mucho más profundo e importante.

Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, n° 447, (1948), 1977

“¡Vive Dios, que he de trazar/que solas mujeres cobren/la honra de estos tiranos,/la sangre de estos traidores,/y que os han de tirar piedras/hilanderas, maricones,/amujerados, cobardes,/y que mañana os adornen/nuestras tocas y basquiñas,/solimanes y colores!”<sup>1</sup>. Una mujer pone en solfa a los hombres de la villa. Ha sido mancillada y reclama venganza. ¡El pueblo se levanta en armas! El comendador, hombre vil, es ajusticiado por la plebe que se ceba con saña contra todo lo que su poder representa. Finalmente, el rey, el juez, acuerda la paz en la aldea y devuelve al pueblo su dignidad perdida. Una historia ejemplarizante de emancipación, históricamente al menos, es verdad.

<sup>1</sup> Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, Juan María Marín (ed.), Madrid, Editorial Cátedra, 1992.

Y, sin embargo, con el paso del tiempo, las palabras de Lope de Vega suenan caducas, extrañas, ridículas. ¿Qué insulto es ese de “amujerados”? ¿Qué aficción la de señalar “mediohombres”? ¿Qué trueno de risas despierta ese “maricones”?

Durante la guerra civil española, *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, fue representada tanto por el bando republicano, en teatros estables y en el *agit-prop* del frente, como por la propaganda fascista<sup>3</sup>. Max Aub, desde París, recomendaba, precisamente, que el drama de honor se mostrara contextualizado, en servicio de la causa<sup>4</sup>. En Madrid había sido un éxito la reposición de *Fuenteovejuna* y Aub propugnaba su expansión a las carteleras teatrales de Barcelona y Valencia. Teatros Católicos de Mallorca o los Falangistas de Huelva también recurrieron a la obra de Lope para reafirmar el carácter popular de su lucha<sup>5</sup>. También *El alcalde de Zalamea* de Calderón o la *Numancia* de Cervantes fueron llevados a escena por Alberti y el Teatro de Guerrillas, con sus correspondientes réplicas de autores que estaban también en el repertorio de la Tarumba o del teatro Nacional de Falange<sup>6</sup>. Miguel Hernández se había inspirado en *Fuenteovejuna* de Lope para su *El labrador de más aire*, una obra de teatro revolucionario<sup>7</sup>. Erwin Piscator había sido propuesto por La Barraca, durante la

<sup>2</sup> Julio González Ruíz, *Amistades peligrosas: el discurso homoerótico en el teatro de Lope de Vega*, Nueva York, Peter Lang ediciones, 2009.

<sup>3</sup> Nigel Dennis y Emilio Peral Vega (eds.), *Teatro de la Guerra Civil: el bando republicano*, 2009; *Teatro de la Guerra Civil: el bando nacional*, Madrid, Editorial Fundamentos, colección Espiral, 2010.

<sup>4</sup> Mario Martín Gijón, “El teatro durante la Guerra Civil Española en el frente y la retaguardia de la zona republicana”, en *Lectura y signo. Revista de Literatura*, n.º 6, León, Universidad de León, 2011.

<sup>5</sup> Nelly Álvarez González, “El teatro como arma de combate durante la guerra civil en la España sublevada, Valladolid, 1936-1939”, en *Revista Universitaria de Historia Militar*, Valladolid, Centro de Estudios de Historia Militar, 2013.

<sup>6</sup> Luis Miguel Gómez Díaz, *Teatro para una guerra (1936-1939) textos y documentos*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, Ministerio de Cultura, 2006.

<sup>7</sup> Gabriel Insausti, *Miguel Hernández: la invención de una leyenda. Lopismo y popularismo en “El labrador de más aire”*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2013.

## Las risas tontas

guerra, para dirigir el clásico de Lope<sup>8</sup>. En una posterior visita a Barcelona intentó retomar la idea si éxito, mientras se preparaba una versión del clásico para el teatro comercial<sup>9</sup>.

Pero el llamado de Max Aub sobre *Fuenteovejuna* se hace polémico en el Pabellón Español de la Exposición Internacional París de 1937. En el patio central, al lado de la sala que albergaba el *Guernica* de Picasso, se debía instalar un enorme fragmento de la versión y traducción de Lope que hicieran Jean Cassou y Jean Camp siguiendo fielmente la representación propuesta por Federico García Lorca con La Barraca, junto con las canciones populares allí incluidas. La representación, finalmente, tuvo lugar en el Théâtre du Peuple de París, bajo la dirección de Henri Lesieur, con la voluntad, también, de convertirse en un homenaje al poeta granadino asesinado. Que se tratara de la versión de los “barracos” resultó ser una de las razones por las que Josep Renau se opuso a esta presentación de *Fuenteovejuna*, pues sumaba a cierto ruralismo patriótico, de difícil delimitación ideológica, inadmisibles “andalucismos” de carácter folklórico y populista<sup>10</sup>. La importancia del antecedente de *Numancia*, con escenografía de André Masson, que tan relevante fue para el propio *Guernica* de Picasso, no logró llevar a buen puerto la presentación de esta *Fuenteovejuna* de La Barraca. Además, la función en el Théâtre du Peuple no dejó de ser polémica para los medios académicos franceses. La versión fue tildada de panfleto comunista y la manipulación del texto de Lope subrayada como operación tergiversadora. Se hacía desaparecer, o casi, la actuación de la justicia del Rey y se desplazaba toda la causa al pueblo, un pueblo siempre revolucionario, un evidente anacronismo histórico en la España de la monarquía católica, la Inquisición, la Leyenda

<sup>8</sup> César de Vicente Hernando, “Piscator y el teatro revolucionario en la primera mitad del siglo xx en España”, en *Revista de Estudios Teatrales*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1992.

<sup>9</sup> Francesc Foguet i Boreu (ed.), *Teatre en temps de guerra i revolució (1936-1939)*, Barcelona, Punctum/Memorial democràtic/Departament d’Interior, Generalitat de Catalunya, 2008.

<sup>10</sup> José Monleón, “*El Mono Azul*”, *Teatro de urgencia y Romancero de la guerra civil*, Madrid, Editorial Ayuso, 1979.

Negra. Max Aub, no obstante, insistía y resaltaba en 1938 en el diario *La Vanguardia* aquella actuación: “*Fuenteovejuna* hace constatar la tradición que defendemos, la razón y la justicia de nuestra causa y seguridad de nuestra victoria: nada puede ni ha podido nunca un perjuro o una camarilla contra todo un pueblo”<sup>11</sup>.

La clave estaba en esa idea de “pueblo”. Años atrás, en la Unión Soviética, había tenido lugar una versión de la obra dirigida por Lunacharsky, y los intelectuales progresistas españoles habían saludado la iniciativa: la transformación del texto en un alegato revolucionario, la supresión de la justicia de Dios y del valor de la Monarquía y la “invención” de un pueblo universal, internacionalista, que tomando la justicia por su mano se manifestaba como expresión propia de lo que es el mismo pueblo, una noción de soberanía, una nación soberana. En efecto, la versión de Lorca para *La Barraca* seguía esta huella, igual que la *Numancia* de Alberti o las obras señaladas de Max Aub o Miguel Hernández<sup>12</sup>. Todavía en plena Guerra Civil, un polemista filo-nacionalista, Esteban Calle Iturrino, había defendido virulentamente la restitución de la verdadera *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, con el “verdadero” pueblo español libre de las interpretaciones marxistas<sup>13</sup>. El ataque de Calle Iturrino se desplegaba por lo ideológico, considerando que la consecución de la justicia social, que liberase al estado llano, al pueblo, del injusto y bárbaro régimen feudal, solo era posible de la mano del estado absoluto de la monarquía hispánica; de ahí precisamente la identificación especular entre pueblo y estado absolutista. Pero también, estéticamente, la oposición del “castillo” y la “ruina” es presentada como una doble imagen, una doble condición de las formas del pueblo y del populacho.

<sup>11</sup> Max Aub, “El estreno de Fuenteovejuna en París”, en *La Vanguardia*, 18 de febrero, 1938, p. 3, en Emilio Peral Vega, *Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*, Estudios de la Cultura de España, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2013.

<sup>12</sup> Andrés Trapiello, *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Destino, 1994.

<sup>13</sup> José María Martínez Cachero, *Liras entre lanzas. Historia de la Literatura “Nacional” en la Guerra Civil*, Madrid, Editorial Castalia, 2009.

## Las risas tontas

Corresponde al primero una escenografía bajo la idea de fortificación, de palacio, de alcazaba, frente al abuso marxista de la ruina que encarna, más bien, al populacho y a su horda. Es evidente que Calle Iturrino se refería al paisaje de propaganda de la inmediata contienda (el texto vio la luz en 1938), a la representación del castillo y de la iglesia frente a las ruinas de las turbas iconoclastas, del populacho. Ciertamente es que, en algunos casos, el Teatro de Guerrillas usaba en sus representaciones una ocasional ruina, cartón piedra de alguna vieja puesta en escena de *Numancia*, que tenía que ver sobre todo con cierta economía de medios propia del conflicto militar. La prueba está en el éxito de la escenografía de Sigfrido (Siegfried) Burmann<sup>14</sup> para una *Fuenteovejuna* de 1944, dirigida por Luca de Tena y que no dejaba de ser un plagio de la que Rivas Cherif —en esos momentos confinado en la prisión del Dueso tras haber sido entregado al gobierno de Franco por la Gestapo— habría realizado en 1935 para la compañía de Margarita Xirgu<sup>15</sup>. En aquella ocasión Burmann había desmontado con plataformas y pasarelas las imágenes de palacios reales, fuese el de Carlos V en la Alhambra de Granada o la fachada del propio ayuntamiento de la localidad cordobesa de Fuenteovejuna, mítico lugar donde, según parece, pudieron suceder los hechos relatados en el drama de Lope de Vega<sup>16</sup>.

A vueltas con el tema que venimos tratando, el crítico Luis Araujo-Costa manifestó ya esa tendencia marxista y socialista de desdibujar la justicia del Rey y convertir la obra en una exhibición de la potencia del pueblo, de su poder, confundiendo a la gente con la masa, a la población con la muchedumbre. Y tanto en

<sup>14</sup> Esmeralda Serrano Molero, *Sigfrido Burman. Modelo para Fuenteovejuna, 1944*, Madrid, Publicaciones del Museo Nacional de Teatro, Casa Museo Lope de Vega, 2016, [http://casamuseolopedevega.org/images/PDF/Hoja\\_Sala\\_Piezainvitada\\_FUENTEOVEJUNAdef.pdf](http://casamuseolopedevega.org/images/PDF/Hoja_Sala_Piezainvitada_FUENTEOVEJUNAdef.pdf) [Última consulta: 3/12/2016].

<sup>15</sup> María del Carmen Gil Fombellida, *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003.

<sup>16</sup> Francesc Foguet, *Margarida Xirgu, cartografia d'un mite. De Badalona a Puntallena*, Barcelona, Museu de Badalona, 2010.

la polémica de 1935 como en la de 1938, alguien nada sospechoso de marxismo o socialismo alguno, Ernesto Giménez Caballero, apuntaba ya a que toda representación del pueblo mixtificada con modismos populistas, folklóricos, andalucismos y gitanismos llevaba implícito un futuro desorden revolucionario<sup>17</sup>. Exagerando atributos, Giménez Caballero llegó a afirmar en 1963 que lo que en realidad había acabado con Federico García Lorca era esa fascinación suya por el populacho, por el lumpen y por los gitanos, eso que le hizo perder su condición burguesa y señorita, y que le llevó a alumbrar promesas de emancipación para quienes solo podían buscarle la ruina. Giménez Caballero sostenía que uno de los principales combates del Estado Nuevo, nacional y católico, pasaba por “nacionalizar” esas entrañas populares, regenerar esa canalla, hacer del populacho un pueblo. Es curioso que incluso quisiese regenerar a los propios gitanos, liberándolos de mitos como la *Carmen* de Mérimée, extirpándoles la “chulería flamenca” y, en el colmo del delirio, alertando contra la fascinación de los turistas por el cante y el “gitaneo”, y, sin embargo, no permitiese la penetración del germen afroasiático, así lo llamaba, y soviétizante (sic).

\*\*\*

Durante el día de asueto que les deja su representación teatral, un grupo de actrices gitanas visitan el Museo Reina Sofía. La dirección les ha facilitado este *tour* por la colección permanente al ser el martes también el día de cierre por descanso de la institución. Las gitanas viven en el Vacie, un arrabal infraurbano a espaldas del cementerio de Sevilla. El conjunto de chabolas y casas prefabricadas está en el barrio de Macarena norte, cerca de Pino Montano. El grupo empezó a trabajar de la mano de TNT (Territorio Nuevos Tiempos) y de la directora Pepa Gamboa en una versión de *Fuente Ovejuna*, después del amplio recorrido que tuvo su montaje de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García

<sup>17</sup> Ernesto Giménez Caballero, *Genio hispánico y mestizaje*, Madrid, Editorial Nacional, 1965.

## Las risas tontas



Lorca<sup>18</sup>. Todo resulta así muy evidente y asistencial: fondos europeos, labor social, programas pedagógicos... Al fin y al cabo, el Vacie es el asentamiento chabolista más viejo de Europa. Lo que ocurre es que a pesar de todo, estas gitanas, casi todas de

<sup>18</sup> *Fuente Ovejuna*, catálogo de TNT-El Vacie, dirección Pepa Gamboa, Sevilla, TNT-Centro de Investigación teatral de Sevilla, 2016, <http://www.atalaya-tnt.com/wp-content/uploads/2016/09/Catalogo-Fuente-Ovejuna.pdf> [Última consulta: 3/12/2016].

origen gallego (más bien portugués) son capaces de liberarnos del confort socialdemócrata de las políticas sociales y enfrentarnos con un repertorio de gestos, palabras y actitudes que se acogen y se liberan al mismo tiempo que los de las Misiones Pedagógicas, La Barraca, el asistencialismo de la Sección Femenina, la propaganda social de la Sección de Arte, de los falangistas del Sindicato Español Universitario, etcétera.

Y así, hasta nuestros días, pues las gitanas están montando *Fuente Ovejuna* y tienen un problema. No las gitanas exactamente, sino el equipo que las cuida, que las atiende, que trabaja con ellas y que sabe que pueden ser interpretadas y malinterpretadas. ¿Se trata de una obra social —otra vez— en la que las gitanas son el pueblo a emancipar y que va a solucionar a la manera de *Fuente Ovejuna* sus problemas de habitación?<sup>19</sup> El asunto es que ese grito, esa autoinculpación del pueblo como actor soberano de los acontecimientos políticos, ese “¡ha sido Fuenteovejuna, señor!” o “¡Fuenteovejuna, todos a una!”, esa coletilla que tantas veces se invoca como argumento de solidaridad y comunismo, ese grito colectivo, la más de las veces, en las últimas décadas, en los últimos años, se ha conjugado, escupido y proclamado a la hora de autoinculparse, de ampararse frente a comunidades diversas, comunidades criminales, en los *progromos* o *razzias* modernas contra gitanos, romaníes, marroquíes o senegaleses en todas partes del territorio nacional<sup>20</sup>, y sí, en España. Cada vez que expulsan a gitanos, que les queman sus casas, que los quieren echar de allí, bajo cualquier pretexto, delincuencias, suciedades, vandalismos, el pueblo, la población, que actúa contra ellos, el grupo humano criminal se exculpa, se refugia en el común, el crimen colectivo, los criminales, la comunidad, ¡habrá sido Fuenteovejuna!

Y entonces, ese “¡Fuenteovejuna, señor!”, parecería más un oprobio. Pero las gitanas lo entienden, entienden de qué va la obra y cuál es o cuál puede ser su retrato. Saben de la afrenta,

<sup>19</sup> Jesús Iribarren, *¿Qué hacemos con los gitanos?*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1991.

<sup>20</sup> Tomás Calvo Buezas, *¿España racista? Voces payas sobre los gitanos*, Barcelona, Anthropos, 1990.

## Las risas tontas

del honor pisoteado y del papel solidario de la comunidad que, en su nombre, ejerce la venganza<sup>21</sup>. Las *vendettas* no tienen un origen distinto, tampoco los ajustes de cuentas<sup>22</sup>. También saben que la ley, la vieja ley del rey que hoy ejercen los tribunales democráticos, no va a restituirles nunca su comunidad, puesto que esta está en los márgenes de las ciudades<sup>23</sup>, necesariamente, lejos de los centros urbanos, singularizada por la marginación y la imposibilidad de integración o la necesidad de no integrarse en la comunidad principal<sup>24</sup>; en ese pueblo. El cual, precisamente, las acoge y les da trabajo y, también, las excluye —o se excluyen mutuamente, unos a otros— y después, ahora, con la forma de una obra de teatro intenta integrarlas, darles su sitio en la comunidad, su sitio en el pueblo, en la parte del pueblo en la que les toca estar, les toca ser. Una devolución simbólica. No tienen suelo político, no tienen soberanía, no son de la comunidad pero van a representarla, serán su portavoz, su estandarte, una proyección, una imagen proyectada.

Vamos a empezar la visita al Museo y antes de entrar y de que se sienten frente a esos castillos y ruinas, a la heroica imagen de la España de aquellos años cuarenta, después de una guerra, la España nacional, la que ganó, entonces, y con la que aún estamos sinuosamente ligados, esas fortalezas, almenas y alcázares que también son *Fuenteovejuna*, es necesario que entendamos qué clase de pueblo son, qué equívoco de la cultura popular representan como nadie estas actrices gitanas, como las “ningunas” que son.

Pensemos por un momento en lo que Giorgio Agamben ha escrito sobre la doble significación de la palabra “pueblo” en italiano, en francés y en castellano. La gente, el pueblo soberano, los de abajo y también los de los bajos fondos, la canalla, el populacho,

<sup>21</sup> Éric Fassin, Carine Fouteau, Serge Guichard, Aurélie Windels, *Roms & riverains. Une politique municipale de la race*, París, La fabrique édition, 2014.

<sup>22</sup> Leonardo Piasere, *L'antiziganismo*, Macerata, Quodlibet Studio, 2015.

<sup>23</sup> Olivier Razac, *Historia política del alambre de espino*, Madrid, Melusina, 2015.

<sup>24</sup> Beppe Rosso, Filippo Taricco, *La ciudad frágil*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2010.

lo que, precisamente, el pueblo excluye. “Por una parte el conjunto *Pueblo* como cuerpo político integral; por otra, el subconjunto *pueblo* como multiplicidad fragmentaria de cuerpos menesterosos y excluidos; en el primer caso una inclusión que pretende no dejar nada fuera, en el segundo una exclusión que se sabe sin esperanzas; en un extremo, el Estado total de los ciudadanos integrados y soberanos, en el otro la reserva —partida de bandidos, corte de los milagros o campo aparte— de los miserables, de los oprimidos, de los vencidos”, así lo escribe Agamben<sup>25</sup>. En su razonamiento incluye a los gitanos, claro. Los nazis, en su intento de hacer de Alemania un solo *Pueblo*, con mayúsculas, intentaron exterminar a los romaníes, junto a los judíos, los homosexuales y otros excluidos, otros *pueblos*, con minúsculas. No excluye Agamben una actualización de su par *Pueblo/pueblo* en la que el actual desarrollo del capitalismo liberal, tomando como marca democrática las rentas y el dinero, el llamado bienestar, incluye y excluye de su soberanía a los que tienen y a los que no tienen.

En ese sentido, lo simbólico juega un papel determinante. En otro texto, Agamben aborda las jergas que hablan muchos grupos marginales de gitanos o gitanescos, las hablas dialectales que no son exactamente el romaní ni las lenguas de los pueblos soberanos con los que conviven, sino más bien argot, formas diversas de expresión hablada, a veces delincuentes, a veces meras expresiones poéticas, poesías extranjeras<sup>26</sup>. Pues bien, señala Agamben que si la política occidental moderna ha hecho de la soberanía un equivalente entre el Estado y la lengua oficial que allí se habla, entonces, estas otras formas de habla y, por ende, aquellos que las hablan se encuentran en una condición distinta de la del *Pueblo*, el pueblo mayúsculo<sup>27</sup>. Resulta entonces que este *pueblo* minúsculo es a la idea de *Pueblo*, el que encara la soberanía

<sup>25</sup> Giorgio Agamben, “¿Qué es un pueblo?”, en *Libération*, París, 11 de febrero de 1995.

<sup>26</sup> Giorgio Agamben, “La lengua y los pueblos”, en *Luogo comune*, n° 1, Turín, 1990.

<sup>27</sup> Giorgio Agamben, *Medios sin fin, Notas sobre la política*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

## Las risas tontas

del Estado moderno, una especie de jerga, en el mismo sentido que lo que hablan, su particular habla, nunca es la lengua del Estado, la lengua nacional.

Aludo específicamente a estas actrices gitanas y no a las gitanas en general, a este grupo de gitanas del Vacie que ahora son actrices y que chamullan un castellano y un portugués y un gallego y un caló y unas palabras que se inventan y que les sirven para hacer esto y aquello<sup>28</sup>. Y me estoy acordando de cómo estas gitanas insisten en eso, en que ellas no son flamencas, son gitanas pero no hacen flamenco. Es evidente que el flamenco y los gitanos han tenido una misma significación. Y recuperando lo escrito por Agamben, hay que pensar en ese populacho, ese *pueblo* con minúscula, esos flamencos y gitanos que han sido excluidos, necesariamente excluidos de ese *Pueblo*, el Pueblo Español con mayúsculas; hay que pensar que esos flamencos y gitanos que han sido los excluidos, el lumpen proletariado que decían Marx y Engels<sup>29</sup>, los que quedaban fuera del Gran Pueblo Español y que, a la postre, y mediante el avance de los tiempos y las formas avanzadas de capitalismo y la democratización nunca podrán ser *Pueblo*, son los que han dado algunas de las formas simbólicas y mitos identitarios e imaginarios simbólicos que han acabado por definir a ese Pueblo Español, sea lo que sea, ahora mismo. Históricamente el lumpen, los gitanos y las clases peligrosas, los ámbitos sociales donde creció eso del flamenco<sup>30</sup>, el amplio campo del flamenco —desde los toros hasta las fiestas populares de Semana Santa o las formas musicales de la copla—; esos grupos sociales que eran castigados por la burguesía y otros verdaderos constructores del Estado nacional, como también el proletariado, las clases trabajadoras, aquellos que nunca podrán ser soberanos, son los que construyen las formas simbólicas que identifican a ese Estado español,

<sup>28</sup> Alfonso Sastre, *Lumpen, marginación y jeringonza. Pápeles encontrados en el cubo de la basura*, San Sebastián, Hiru, 2007.

<sup>29</sup> Karl Marx, *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, Barcelona, Ariel, 1977.

<sup>30</sup> Gerard Steingress, *Sociología del cante flamenco*, Jerez de la Frontera, CAF, 1991.

o al menos que lo han identificado en algún momento<sup>31</sup>. ¡Ah, no, el flamenco no es lo español, ni lo andaluz, ni lo gitano, no señor! Dicen eso y lo contrario. Para unos es identidad y para otros, ridículo. Pero, como super signos que son, el “flamenco” y lo “español” van juntos, más por abajo que por arriba, más en lo peor, en el turismo, en el consumo fácil, en los estereotipos culturales y en los tópicos, pero van juntos. Y se entiende, así, cómo se reavivan, de distinta forma, las hostilidades simbólicas contra esos signos contruidos desde abajo y desde fuera pero que ahora identifican el dentro y el arriba. Y lo que quiero decir es que en esa tierra pantanosa de la paradoja, las que habitan esa zona frágil<sup>32</sup>, las que siguen viviendo en esa ruina de habitación, en sus chabolas, son estas actrices gitanas del Vacie que ahora están representando *Fuente Ovejuna* y que están dispuestas a pasar su día libre visitando un museo de arte moderno y contemporáneo que se llama como la reina, reina Sofía.

Lo que intento tan desesperadamente es definir un punto de vista, encontrar un lugar para que lo popular tenga alguna razón de ser; una mirada que pueda, en verdad y con toda la dignidad que tiene el asunto, mirar estas obras desde abajo, encararlas desde ahí, desde esa voz bajita. Y sí, es cierto que estas gitanas están aquí en provecho de ese malentendido simbólico del flamenco y lo popular y lo español, aunque ellas insistan en que no hacen flamenco, que no son flamencas, pero que no tienen ningún problema en circular por ahí, por ese cauce simbólico si es el cauce que les damos para hablar, para comer algo antes de hablar ustedes, nosotros, los de arriba. Es verdad que ellas son gitanas y que tendrían derechos políticos de ser, también, un pueblo mayúsculo y que, si además han dicho que no son flamencas, tendrían derecho a mirar desde su propia cultura y emprender una vía política de emancipación; sin embargo, por

<sup>31</sup> Pedro G. Romero, *El ojo partido. Flamenco, cultura de masas y vanguardias. Tientos y materiales para una corrección óptica a la historia del flamenco*, Sevilla, Athenaica Ediciones, 2016.

<sup>32</sup> Willy Thayer, *Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2010.

## Las risas tontas

condiciones sociales y económicas presentes y concretas, están aquí, en el lugar que ocupó la mirada baja del flamenco. A lo mejor, como decían Marx y Engels, son fuerzas reaccionarias, esquiroles de todas las huelgas, y están aquí, traicionando a su gente, traicionando a su clase<sup>33</sup>. El caso es que voy con ellas, con estas actrices gitanas, con estas niñas a ver, a mirar desde abajo<sup>34</sup>, a mirar desde el lugar que ocupaba antes el flamenco —perdónenme, ellas me piden que les repita las cosas—, entendiéndolas o queriéndolas entender como esa mirada, ya perdida; esa mirada popular que nunca ha existido, seguramente, y que ahora que no existe, al fin y al cabo, decía Juan de Mairena, se canta lo que se pierde. Pues eso, voy a mirar, a ver, a ver qué ven.

\*\*\*

Antes de entrar, me cuentan cosas. En la anterior gira, mientras representaban por Europa *La casa de Bernarda Alba*, fueron invitadas al consulado de Bulgaria en Viena, la famosa Casa Wittgenstein que construyó el filósofo para su hermana y que es hoy sede de esta institución diplomática. La visita fue el mismo año en que la Casa fue ocupada por romaníes de toda Europa. Precisamente, se celebraba el Año de los Gitanos bajo el auspicio de la Unión Europea, y de ahí que la invitación fuera especial. Después, pasó lo que pasó, se cruzaron invitaciones y lo que iba a ser un congreso se convirtió en una ocupación. Todavía los gitanos andan allí, ocupando. Pero esta visita fue anterior, apenas habían empezado las actividades culturales de ese año.

<sup>33</sup> Karl Marx, *La ideología alemana*, Barcelona, Grijalbo, 1980; *La lucha de clases en Francia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992; *Escritos sobre España*, Barcelona, Trotta, 1998; *El capital*, Barcelona, Crítica, 1980; *Revolución en España*, Barcelona, Ariel, 1960.

<sup>34</sup> Augusto Jiménez, *Vocabulario del dialecto gitano*, Sevilla, Imprenta Gutiérrez de Alba, 1846; Barsaly Dávila, Blas Pérez, *Apuntes del dialecto "caló" o gitano puro*, Madrid, CSIC, 1943; F. M. Pabanó, *Historia y costumbre de los gitanos. Diccionario Español-Gitano Germanesco*, Madrid, Ediciones Giner, 1915; Miguel Roperó Núñez, *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991.

Lo que parecen recordar, lo que he comprobado con la documentación en línea existente en dicho consulado, es que daba la charla Cristóbal Serra, el mismo nombre del erudito mallorquín autor de *Viaje a Cotiledonia*<sup>35</sup>, solo que yo pensaba que en esas fechas Serra ya estaba muerto. También constaba en el programa que Carlos Edmundo de Ory<sup>36</sup> hacía los honores de las presentaciones y llevaba fallecido ya algunos años (desde 2010). Podía ser un error, al fin y al cabo, el tema a tratar, *Materialismo mágico*, podía pertenecer al autor, a los autores. ¿Quizás un heredero? ¿Metaliteratura? En realidad se trataba de una disertación sobre quiromancia, adivinación, supersticiones, cantes y bailes, artes del circo; una nueva lectura de muchas de las prácticas recreativas en las que se atribuye a los gitanos una inclinación especial. Las gitanas tienen el recuerdo preciso de una diapositiva, una gran mano con la inscripción “Madame Neville Kalmist”, seguramente la fotografía de Agustí Centelles que aparece en *Ferías y atracciones*<sup>37</sup> de Juan Eduardo Cirlot. “Su suerte en su mano”, me dicen a coro las gitanas, remedando con el gesto, a medio camino entre la limosna y la adivinación, la actitud pedigüena de todo oráculo.

Jan Yoors<sup>38</sup> cree entender que los Lowara, el pueblo gitano con el que viaja, no tiene una noción del futuro como la que tenemos los payos, los gachós, las gentes de la Europa occidental. Yoors entiende que nuestra obsesión por el futuro, al filo además del milenarismo cristiano, fue usada por los gitanos como una forma rudimentaria de ganarse la vida. Su capacidad libérrima para anticipar hechos y hablar de lo que iba a suceder es proporcional a su descreimiento absoluto y su ninguneo cultural sobre aquello que fuera a suceder mañana. El desarrollo de un pensamiento mágico, entonces, tiene el carácter del juego, una especie de regla o desarrollo de lo esotérico a partir de tabúes,

<sup>35</sup> Cristóbal Serra, *Viaje a Cotiledonia*, Barcelona, Tusquets, 1973.

<sup>36</sup> Cristóbal Serra, *Ars Quimérica*, Palma de Mallorca, Bizoc, 1996.

<sup>37</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Ferías y atracciones*, Barcelona, Argos, Colección Esto es España, 1950, p. 15.

<sup>38</sup> Jan Yoors, *Los gitanos*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2009.

## Las risas tontas



“Como el título indica...”, *Ferias y atracciones*,  
Barcelona/Buenos Aires, Argos, 1950, p. 15.  
Texto de Juan Eduardo Cirlot y fotografía  
de Agustí Centelles

supersticiones y miedos que manifestaban aquellos que solicitaban sus adivinaciones.

En *La rama dorada*, James George Frazer describe el origen mitológico de muchas de estas supersticiones que, desde luego, existían antes de la llegada de los gitanos<sup>39</sup>. También el subrayado especial del “miedo”, que tiene que ver con el deseo de saber por anticipado y encuentra su origen, según Frazer, en pueblos sedentarios que viven en climatologías cambiantes y que no tienen fielmente regulado el cambio de estaciones, ni saben con exactitud si esperan un monzón o la desaparición del sol durante meses. El caso es que ese “miedo” llena de atribuciones a magos, brujas,

<sup>39</sup> James Georges Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944.

sibilas, adivinos y nigromantes. Es indudable que en las descripciones, más o menos mitológicas, de las entradas inaugurales de las bandas de gitanos errantes en París o en Barcelona, el pueblo acude raudo a la fama que les precede en torno a los conocimientos de las artes adivinatorias.

Evidentemente, el sentido de la charla de Cristóbal Serra<sup>40</sup> en la Casa Wittgenstein tenía que ver con el escrito famoso del filósofo austriaco, sus *Observaciones a La rama dorada de Frazer*<sup>41</sup>, libro en el que, indudablemente, las tesis positivistas del mitógrafo inglés salen vapuleadas. El texto de Frazer, según Wittgenstein, tiene el valor de lo descriptivo, mas sus consideraciones sobre el atraso o rudimento con que se considera al pensamiento mágico están totalmente erradas. Cualquier ciencia se alimenta de los mismos principios explicativos; es más, las observaciones de causa y efecto tienen el mismo predicamento en los rituales tribales que en el análisis lógico o filológico. La crítica de Wittgenstein se ceba también sobre el infantilismo al que Frazer reduce, en sus descripciones, las magias y rituales antiguos, pues, básicamente, los discursos de Platón o Schopenhauer podrían igualmente simplificarse. Cierta paternalismo, cierta superioridad del positivismo lógico sobre otras formas de conocimiento acaba por sacar de sus casillas a un Wittgenstein que niega a Frazer el pan y la sal. En realidad, renunciar a las cualidades originarias de mitos y relatos no hace sino empobrecer nuestro entendimiento del mundo, piensa Wittgenstein.

Serra trae a colación las críticas de Wittgenstein a Frazer exactamente en estos términos<sup>42</sup>. Se pregunta cuáles son las razones por las que Juan Eduardo Cirlot, por ejemplo, deja de considerar el carácter popular de ferias y atracciones, adivinaciones y rítmicas para darles una lectura simbolista y esotérica, en clave de alta cultura y exégesis mística<sup>43</sup>. El pueblo se convierte en

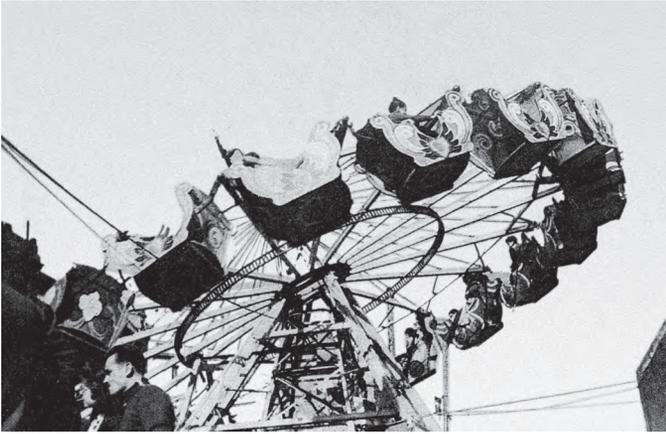
<sup>40</sup> Cristóbal Serra, *Efigies*, Barcelona, Tusquets, 2002.

<sup>41</sup> Ludwig Wittgenstein, *Observaciones a La Rama Dorada de Frazer*, Madrid, Tecnos, 1992.

<sup>42</sup> Cristóbal Serra, *Retorno a Cotiledonia*, Palma de Mallorca, La Vía Insólita, 1989.

<sup>43</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los Ismos*, Barcelona, Argos, 1949.

## Las risas tontas



“La rueda aérea”, *Ferias y atracciones*,  
Barcelona/Buenos Aires, Argos, 1950, p. 47.  
Texto de Juan Eduardo Cirlot y fotografía  
de Agustí Centelles

una suerte de fuerza primitiva interpretada en claves teológicas. La rueda de los carros (incluso la rueda como símbolo romaní) aparece como signo de Fortuna, metáfora de la vida y del trascurrir del tiempo, del eterno retorno, del infinito, Sísifo, *perpetuum mobile*. El terror del tren de la bruja, la famosa atracción de feria, sintetizaría y nos mostraría en un espejo nuestros más altos miedos a vivir lo que viene.

También en la lectura culta que hacen Ramón Gómez de la Serna<sup>44</sup>, Sebastià Gasch<sup>45</sup> o Maruja Mallo<sup>46</sup> del circo, de la cultura popular de la barraca y la feria, encuentra Serra una especie de cordón sanitario: el pueblo mancha, el gitano tizna, la prostituta le deja a uno marcado el exceso de carmín barato de sus labios. Hay a la vez una atracción y un desapego. El elogio, el análisis, la ponderación poética y la alabanza desmedida de todo este tipo de fenómenos, más o menos populares y populacheros no esconden, según Serra, más que la voluntad de domesticarlos, de dominarlos y hacerlos digeribles para el cuerpo social. El pueblo

<sup>44</sup> Ramón Gómez de la Serna, *El circo*, portada de Bon, Valencia, Editorial Sempere, Colección Los Guasones, 1926.

<sup>45</sup> Sebastià Gasch, *Barcelona de nit. El món de l'espectacle*, Barcelona, Editorial Selecta, 1957.

<sup>46</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Maruja Mallo, 1928-1942*, Buenos Aires, Losada, 1942.

da “miedo”. Es evidente que la experiencia de la Guerra Civil, el triunfo del fascismo y la práctica social del nacionalcatolicismo inducen a estas lecturas o a la recuperación de sus antecedentes. El pueblo da miedo, pero el pueblo es necesario, ¿cómo hacer un pueblo a nuestra medida? La política de exterminio y eliminación del otro del primer franquismo no buscaba otra cosa que eso, homogeneizar una idea de pueblo: uno, grande y libre. Pero, ¿cómo limpiarlo y darle esplendor?

Un temprano trabajo de José Caballero, *Esencia de verbena*<sup>47</sup>, de 1935, anuncia ya este dislate de los sentidos. El dibujo, con el mismo título de la película del protofascista Ernesto Giménez Caballero<sup>48</sup>, sitúa en su centro el rostro de un hombre al que los ojos se le derriten, alterado por la experiencia sensorial de la feria. Es ese desorden el que las vanguardias quieren mitigar, curiosamente, aludiendo a “cinetismos” futuristas, a lo grotesco expresionista y a visiones oníricas y psicoanalíticas. Digo mitigar puesto que todas estas interpretaciones no intentan si no dominar los peligros de la feria, vencerlos. En la película *Cielo negro* (Manuel Mur Oti, 1951)<sup>49</sup>, la verbena se asemeja a la naturaleza intratable, a su caos, a los irracionales que nos dominan. La protagonista acaba perdida, rodeada de peligros y empapada tras una tormenta, suerte de castigo divino, que estalla sobre la gente que ríe y se divierte desordenadamente.

Patricia Molins ha hablado sobre cómo el teatro, la doble vida, la necesidad de ocultar el pasado y la condición de cada uno —ateos, comunistas, homosexuales— convierten a lo escenográfico en norma del espacio público y del régimen cultural<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> Pedro G. Romero, Horacio Fernández, Nicolás Sánchez Durá, Teresa Grandas, *En el ojo de la batalla. Estudios sobre iconoclastia e iconodulia, historia del arte y vanguardia moderna, guerra y economía, estética y política, sociología sagrada y antropología materialista*, Valencia, Universidad de Valencia, Colegio Mayor Rector Peset, Central de la República, 2002.

<sup>48</sup> Román Gubern, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Tusquets, 2006.

<sup>49</sup> Nekane E. Zubiaur Gorozika, *Anatomía de un cineasta pasional. El cine de Manuel Mur Oti*, Madrid, Shangrila, 2013.

<sup>50</sup> María Dolores Jiménez-Blanco (ed.), *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953*, Madrid, MNCARS, 2016, pp. 75-77.

## Las risas tontas

Es totalmente lógico, entonces, que en el cine y la literatura —y también en pintura, por ejemplo, si somos capaces de entender la deriva realista materialista que desde el surrealismo llevaron Tàpies o Millares— irrumpían con una fuerte voluntad de veracidad, un cierto realismo, un naturalismo, las alabanzas primitivistas de la vida del pueblo como manera de quitarse de encima las pantomimas teatrales de una vida política tan opresiva en sus formas morales y culturales. Es curiosa la incomodidad con que Rafael Sánchez Ferlosio se refiere siempre a *El Jarama*<sup>51</sup>, uno de los hitos de ese despertar de la realidad. Precisamente, lo que Ferlosio ha podido entender a posteriori es que lo popular, el pueblo, el populacho, lo que sea que emerge de abajo (que, convenientemente situamos en ese “allá abajo”) estaba tan construido y operaba de forma tan sofisticada como la llamada alta cultura, y que el paternalismo y la condescendencia, incluso el cariño con que se ha hablado y escrito de esos otros, no era si no otra forma de sujeción, el señalamiento del lado primitivo y salvaje del pueblo y de sus gestos y de sus acciones que, desatado, fuera de sus cauces y revolucionado, habría sido el causante de la crueldad que caracterizó la llamada Guerra Civil.

Clément Rosset<sup>52</sup> ha señalado en numerosas ocasiones cómo en las culturas populares de la península ibérica, en la jota, en el fado, en el flamenco, la risa y el llanto se entrelazan en una misma expresión. En medio del dolor estallan las más fuertes carcajadas. No hay risa que no contenga, a la vez, un sombrío retrato del mundo. Por eso Serra insiste en una de sus obsesiones: ¿cómo fue posible que André Breton no incluyera a los clásicos españoles en su famosa *Antología del humor negro*?<sup>53</sup> Es obvio que Picasso, Buñuel o Dalí están inscritos allí como franceses. En su *Antología del humor negro español. Del Lazarillo a Bergamín*<sup>54</sup>, Serra ensaya una arqueología de esa manera de reír, ciertamente patética, que

<sup>51</sup> Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*, Madrid, Ediciones Destino, 1955.

<sup>52</sup> Clément Rosset, *El principio de crueldad*, Valencia, Pre-Textos, 1994; *El objeto singular*, Madrid, Sexto Piso, 2007.

<sup>53</sup> André Breton, *Antología del humor negro*, Barcelona, Anagrama, 1972.

<sup>54</sup> Cristóbal Serra, *Antología del humor negro español. Del Lazarillo a Bergamín*, Tusquets, Cuadernos Marginales, 1976.

hace explotar la lágrima y la carcajada a la vez. Ese “llorar de risa” es una forma de pensamiento, una forma directa y catastrófica (si se quiere) de enfrentarse a la violencia del mundo. Serra subraya el papel de Silverio Lanza, maestro y modelo de Ramón Gómez de la Serna, como aquel autor que trasforma el humor sarcónico de la literatura áurea española en un lenguaje moderno, contemporáneo, capaz de hablar en los tiempos de la técnica, el espectáculo y la comunicación<sup>55</sup>. El alambique que utiliza Lanza para esa transformación no es otro que ese difuso concepto que venimos llamando “lo popular”. No es exactamente el habla de la gente del campo, ni la jerga del hampa, ni la caricatura andaluza de los flamencos; son todas esas formas que, en tensión, empiezan a dar una visión propia y ácida de la realidad. Es verdad que, de Quevedo a Larra, ese venero populista es una constante de nuestra literatura, pero siempre es una lectura de los dueños de la escritura, una suerte de alfabetización de las improntas y gestos vitales de un pueblo, los de abajo, que aguantan resignados las marcas de su tiempo. Lo que Lanza averigua es que los de abajo tienen ya un habla y unas formas de expresión propias, una voz propia con la que hay que hablar; interpellarla, aprender de ella, si cabe, pero de la que ya no es momento de traducción alguna. De esta atención aparece, destilado, en medio de la incompreensión y las imposibilidades de una comunicación fidedigna, un humor absurdo, ácido y metafísico. El *non sense*<sup>56</sup>, el sinsentido, como en las viejas aleluyas de “el mundo al revés”, es la única respuesta.

La nueva condición de actrices de las gitanas que atendían a Serra en su conferencia de Viena parecía reconfortarlas especialmente. Lo que no había entendido Cirlot es que las construcciones sensibles del populacho, ese difuso de rufianes, gitanos y artesanos desclasados que fundamentaban las atracciones de feria, los gabinetes de adivinación y el circo, eran tan sofisticadas y complejas como las retóricas del ocultismo, la mística y el simbolismo iconográfico. No era una impresión de Cirlot:

<sup>55</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Prólogo a la obra de Silverio Lanza*, prólogo de Jorge Luis Borges, Barcelona, Editorial Orbis, 1987.

<sup>56</sup> Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Akal, 1995.

## Las risas tontas

la parodia del mundo de la técnica era, desde luego, el fundamento de las atracciones de feria. En efecto, los de abajo también se habían dado cuenta de los cambios del mundo, de las reglas que traía ese mundo de la técnica y de la fascinación que levantaba entre los pudientes. Y sí, la verbena, el artefacto conceptual de la verbena, servía para divertirse tanto como para angustiarse; regocijo y tortura van de la mano, como señaló Patricia Molins a propósito de su uso en las cámaras de tortura de las chekas<sup>57</sup>. La teatralidad es una forma de estar en el mundo que, en efecto, intenta lidiar con las represiones, las sujeciones y controles de la vida social. Los de abajo suelen estar siempre en esa condición, y la mimesis teatral es el principal instrumento que tienen para escapar a los controles del poder, sea este el que sea. A menudo, las expresiones de ferocidad y violencia que se nos aparecen como primitivas tienen una calculada dramatización, ritualización si se quiere, que pretende frenar abusos, represiones y vejaciones sufridas por los actores, embrutecidos, que las protagonizan. Slavoj Žižek<sup>58</sup> ha señalado que cuando el espectador cambia su punto de vista, cambia lo que ve, pero mantiene una relación de veracidad con lo que estaba viendo anteriormente. Dos puntos de vista sobre el mismo objeto mantienen esa tensión, una relación de veracidad que los liga, que los une. Una misma cosa, vista de forma tan distinta, mantiene la posibilidad de ser y estar en un mismo punto del espacio, en un fluir acompasado del mismo tiempo. La visión exotérica y esotérica sobre las atracciones populares de Cirlot responde, se vincula y refleja los miedos y abusos del poder, del mismo modo que lo hace su original producción desde el lumpen<sup>59</sup>.

El regocijo de las gitanas tenía que ver con esa aseveración. Serra se había dirigido directamente a ellas —que andaban perdidas en su discurso desde hacía ya mucho rato— y, para recuperar

<sup>57</sup> R.L. Chacón, *Por qué hice las “chekas” de Barcelona. Laurencic ante el Consejo de Guerra*, Barcelona, Editorial Solidaridad Nacional, 1939.

<sup>58</sup> Slavoj Žižek, *Visión de paralaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

<sup>59</sup> René Girard, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2005.

## Pedro G. Romero

su atención, les brindó el piropo. Su excelencia como actrices —les decía Serra— radicaba en sus propias estrategias de supervivencia en las que actuar, interpretar, disfrazar, ritualizar y dramatizar que se habían convertido en gestos constituyentes<sup>60</sup>. Ellas eran, sobretodo, actrices. A nada que el teatro fuera capaz de entenderlo, su subida a las tablas sería gozosa, mera presentación de su forma de vivir. El alborozo con que llegaron estas palabras al grupo fue inmediato. Se levantaron y salieron a la calle cargadas de alegría reconfortante. Lo celebraron a su modo, algunas voces parecían canciones, algunas prometían un baile, pero lo que sus contundentes y orondas siluetas dibujaban contra el perfil de la Casa Wittgentein era su contagiosa alegría de vivir.

\*\*\*

“No quiero ir a otro Museo/que me entran ganas/de tirarlo todo por el suelo”. La directora de la obra, Pepa Gamboa, les había enseñado esta cancioncilla de las Vainica Doble. “El Museo del Prado,/el Reina Sofía, mil galerías,/y el Palacio de Cristal./Ya me ha cansado de mirar/no puedo dar un paso más”. Como una canción de corro, las gitanas iban tarareándola camino del Reina Sofía. “Me quiero ir a un mesón/pedir un tinto y una de jamón/oír las voces en la barra/pedir, si acaso, una de gambas”<sup>61</sup>. No era mal espíritu entrar así, en un Museo Nacional de Arte Moderno. A menudo, el público duda de los valores de los garabatos y marmarrachos que estas instituciones suelen ofrecer en sus salas. Pero ese descreimiento no está nada mal. El público moderno y conocedor, *cognosieur* se decía antiguamente, venera y sacraliza, a menudo, sus contenidos. Pero con este grupo vamos bien, nada va a asustarlas, no se sorprenderán ni por el valor de la cacharrería; ellas, muchas chatarreras, saben dónde acaban los prodigios técnicos de El Corte Inglés.

<sup>60</sup> René Girard, *Los orígenes de la cultura: conversaciones con Pierpaolo Antonello y João Cezar de Castro Rocha*, Madrid, Editorial Trotta, 2006.

<sup>61</sup> Carmen Santoja, Gloria Van Aerssen, *Cancionero de Vainica Doble*, Barcelona, Editorial Morsa, 2016.

## Las risas tontas

Abro un inciso gozoso antes de principiar la visita. ¡Cómo disfrutaron estas mujeres con las pinturas y dibujos de Nanda Papiri<sup>62</sup>! Había algo de burla, por la ingenuidad del trazo, pero de admiración también; sí, una especie de amor espontáneo por aquellas figurillas. Y por el volumen de las risas y comentarios, una cierta identificación. Aquellas pinturas las retrataban. Juana María, una de las gitanas, decía que eran ellas mismas, las de los cuadros, que ellas eran esos dibujos y que se habían escapado de aquellas tintas, de aquellos óleos.

Y las carcajadas eran grandes, enormes, ante el chiste de Mihura. Entramos en las salas del museo y nos plantamos frente a esta obra: en una barraca de feria se presenta a una dama, en traje de baño y con flor en el pelo, que muestra al espectador su esbelto cuerpo tatuado. “¿Explícame por qué lleva esta señora tu retrato?”, reza el pie del dibujo en el que se ve a una señora, muy vestida y con sombrero, señalando el parecido entre su marido, pequeño y patidifuso, y uno de los dibujos que adornan el cuerpo de la mujer tatuada. Las risotadas también acompañaban la traza del dibujo. En aquel ámbito, donde se acogen los dibujos del semanario *La Codorniz*<sup>63</sup>, dibujos de síntesis cubista, como los de Mihura o de aliteración surrealista, como los collages de Enrique Herreros, el humor naturalizaba los hallazgos expresivos de las obras de arte como aquello que eran en verdad: monos y dibujos de tebeo, formas caprichosas e infantiles, trazos libres y gamberros, que no parecían sino consustanciales al empeño de hacer reír.

*La Codorniz* era heredera de *La Ametralladora*. *Semanario para soldados*, una revista de humor que Tono y Mihura habían realizado bajo la supervisión del bando nacionalista y, no pocas veces, con un humor vitriólico al servicio de la Falange. A pesar de su “compromiso” político, siguen siendo un hallazgo las foto-narraciones de Tono o las hazañas narradas por Mihura en

<sup>62</sup> Ángel Crespo, *Oda a Nanda Papiri*, Cuenca, La piedra que habla, 1959.

<sup>63</sup> *La Codorniz. Antología 1941-1944*, prólogo de Chumy Chúmez, Madrid, Ediciones Arnau, 1987.

Miguel Mihura, ilustración para el texto  
 "La Codorniz presenta una página misteriosa",  
 en *La Codorniz*, n.º 1, 8 de junio 1941



*María de la Hoz*<sup>64</sup>. Es muy interesante analizar el humor extremo de *La Ametralladora*. Allí se decanta una manera de tratar irónicamente la propaganda de guerra, blanqueando cualquier estridencia, una propaganda que, en general, se presenta virulenta y sórdida<sup>65</sup>.

<sup>64</sup> Tono y Miguel Mihura, *María de la Hoz*, en *La novela del Sábado*, Valladolid, Ediciones españolas, 1938.

<sup>65</sup> Edgar Neville, *Frente de Madrid*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941.

## Las risas tontas

El plano de Mihura para *¿Cómo es Stalin por dentro?* o su paráfrasis de la copla “María de la O”, *la Hoz* mencionada anteriormente: “para tus manos dos bombas; pá tu capricho un incendio; y pá lucirlo tu cuerpo un mono encarnado con un bulto en medio...”. Se trataba de domesticar el miedo, en efecto. La violencia del combate dialéctico era refinada ahora con metáforas cultas, alusiones infantiles y la exposición de situaciones con cierto sinsentido. Lo que Silverio Lanza enseñó a Ramón Gómez de la Serna, una cierta domesticación del humor popular de taberna conservando su sintaxis y su gramática pero abandonando su brutal semántica. Ese, exactamente, era el proyecto de los humoristas de *La Ametralladora*. Pero claro, muchas veces, ese sin sentido aludía al propio campo de batalla, a la guerra misma, lo que no trajo pocos problemas a los autores de la revista. Recibieron cierta hostilidad con los militares y la moral católica pero, al fin y al cabo, fueron recompensados. La posibilidad de una revista como *La Codorniz* en medio de la represión y la censura nacionalcatólica de la posguerra no puede entenderse más que como un premio, de alguna manera, una dádiva por sus servicios a aquellos que habían realizado *La Ametralladora*<sup>66</sup>.

La tradición cómica, aquella que conocemos como los humoristas de la generación del 27 —Miguel Mihura, Tono, Antonio rrobes, Edgar Neveille, Bon, Enrique Jardiel Poncela, K-Hito (Ricardo García López), etc.<sup>67</sup>— tienen en Ramón Gómez de la Serna y en las vanguardias europeas dos de sus patas<sup>68</sup>. Siendo un humor tentacular, es significativa, y se ha subrayado así, su capacidad de transmisión de algunas experiencias radicales de las formas visuales y pictóricas de la experiencia moderna<sup>69</sup>. El sainete y el conceptismo barroco eran otras de sus fuentes, sí, pero

<sup>66</sup> José Romera del Castillo, *Los dramaturgos del otro 27 (el del humor) reconstruyen su memoria. De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo xx)*, Madrid, Visor Libros, 2006.

<sup>67</sup> Patricia Molins et al., *Los humoristas del 27*, Madrid, MNCARS, Sinsentido, 2002.

<sup>68</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, Madrid, Editorial Guadarrama, 1975.

<sup>69</sup> Santiago Fortuño Llorens, María Luisa Burguera, *Vanguardia y humorismo: la otra generación del 27*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 1998.

cuando los poetas postistas, por ejemplo, reivindican a Jardiel o a Neville, lo hacen porque encuentran en ellos una capacidad de transmisión de formas poéticas y vidas poéticas radicales, que parecería que nunca habían existido en nuestro país, sobre todo para quienes vivían en la militar y católica posguerra española<sup>70</sup>. Dámaso Alonso o Gerardo Diego<sup>71</sup> habían sido poetas del 27 y vivido sus experimentos con el lenguaje pero, en ellos, lo que quedaba era una forma de vida académica, dijeran lo que dijeran sus poesías<sup>72</sup>. Los humoristas, sin embargo, no solo habían hecho populares en revistas, películas y radio-teatros, los experimentos formales de las vanguardias, sino que eran capaces de transmitir otra vida, una posibilidad distinta de estar en la sociedad, más o menos liberados de las tenazas morales y políticas del nacionalcatolicismo. Sus risas provocaban una cadena de risas, risas tontas, y aunque nadie sepa el origen de la primera carcajada, esta se hacía contagiosa, repetitiva y nerviosa, risa que se ríe, risa boba, vacía, contaminante. “No sabíamos de qué nos reíamos, pero nos reíamos”, celebraba un teatral Francisco Nieva.

*Suprema decisión.* En este dibujo de Tono, un señor, reflexivo y melancólico, con el retrato de su amada tirado al suelo, coge una sogá, se dirige melodramático hacia un árbol y, en vez de ahorcarse, se hace un columpio. Las gitanas, literalmente, se meaban con el gag humorístico, tan sencillo. Es un acierto, también, el dibujo. La alargada cara del lechugino anuncia ya la bobería del gesto. “¡La cara del gachó!”, clamaba una de las actrices gitanas. Con la fuerza, con el empujón de esas risotadas entramos en la proyección de *Tres eran tres*, la película de Eduardo García Maroto<sup>73</sup>,

<sup>70</sup> José Antonio Llera Ruiz, *El humor verbal y visual de “La Codorniz”*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.

<sup>71</sup> Luis García Montero, *La palabra de Ícaro (estudios literarios sobre García Lorca y Alberti)*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1996.

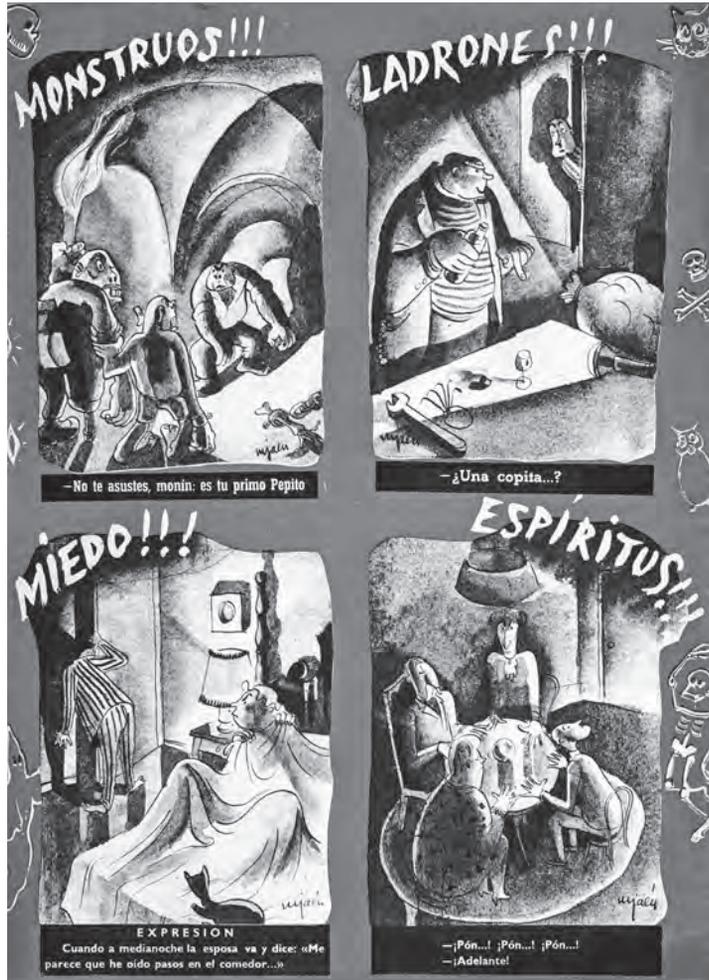
<sup>72</sup> José Antonio Fortes, *Escritos intempestivos (contra el pensamiento literario establecido)*, Granada, Asociación Investigación y Crítica de la Ideología Literaria en España, 2004.

<sup>73</sup> Miguel Olid, *Eduardo García Maroto. Vida y obra de un cineasta*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.

## Las risas tontas



*Tres eran tres*, Eduardo García Maroto, 1954  
Herederos de Eduardo G. Maroto



que en tantas cosas anuncia el *¡Bienvenido, Mister Marshall!* de Berlanga, Bardem y Mihura, precisamente. Y entramos en medio de *La Española*, el tercer capítulo, cuando un pequeño y agotado borrachín carga con el toreador, más bien picador paródico, ¡a lo *Carmen* de Mérimée!, y no puede más y cae, agotado, a sus pies, medio muerto en medio de la calle. Después, también, estallan risas en el desestoque paródico de aquella *Carmen* descolorida,

## Las risas tontas

sacando la espada de la espalda del torero muerto, el mismo que se había batido en duelo por su honor minutos antes, mientras ella, la gitana de opereta, entona una copla dolorida, sí, pero llena de pitorreo. Las escenas eran grotescas. Reírse de los muertos, eso parecía. Se reían de la sangre, sí, del burbujeo que hace la sangre cuando brota a borbotones.

No sé por qué, se me ocurrió intervenir en ese momento, parando en seco el torrente de risas iniciado. Lo que conté fue la historia de un dibujo de Goya, unas pinturas. El óleo preparatorio de uno de sus famosos tapices que tenía por título *El albañil borracho*. En efecto, cargado por dos compañeros, la figura viene, tambaleándose, desde los andamios de la obra en la que trabajan. Los portadores, con andrajosas vestimentas, se ríen, y desde la cabeza un reguero de sangre le mancha la camisa. La segunda pintura, ya más resuelta para el tapiz destinado a las estancias del Palacio Real muestra mayor decoro. La sangre y los andrajos han desaparecido. La cara de los compañeros está circunspecta. La escena alcanza tal pulcritud que se decidió cambiar el título por *El albañil herido*<sup>74</sup>. Es evidente que Goya no trataba de hacer una denuncia política de la inseguridad laboral en el siglo XVIII, no era esa su intención. Si consideramos políticas estas pinturas no es por esa publicidad sindical. Es en ese desplazamiento de sentido donde se contiene lo que de político hay en esos apuntes de Goya.

¡¡¡Monstruos!!!, ¡¡¡Ladrones!!!, ¡¡¡Miedo!!!, ¡¡¡Espíritus!!!. Ni el dibujo de Jaén parecía animar la fiesta<sup>75</sup>. Mi comentario, supongo que erudito, sobre las pinturas de Goya aguó el resto del recorrido. “El malaje del payo, del tío este”, parecían decir cada una de las miradas de reproche de las gitanas. Pasamos delante de los collages y fotomontajes de Enrique Herreros para *La Codorniz* y prevaleció su lado tétrico. En *Tres eran tres* habíamos visto también la parodia del doctor Frankenstein. Ahora, en cada fotomontaje de la revista humorística, en los dibujos y grabados de Zabaleta, en los collages de Alfonso Buñuel, de Chumy Chúmez, de Adriano del Valle o

<sup>74</sup> Tzvetan Todorov, *Goya. A las sombra de las luces*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.

<sup>75</sup> José Emilio Burucúa, *La imagen y la risa*, Cáceres, Periférica, 2007.

Pedro G. Romero



de Francisco Nieva<sup>76</sup>, o en los modelos originales de Max Ernst; en las fotografías fantasmagóricas de Gregorio Prieto, en todos estos lugares nos encontrábamos ante la mesa de operaciones, el gabinete de disección del médico forense, el *cadáver exquisito*. Cortar, recortar, volver a pegar. Trocear. Todo olía ya a cadaverina.

<sup>76</sup> Rafael de Cózar (ed.), *Postismo y La Cerbatana. Revistas dirigidas por Carlos de Edmundo de Ory*, Ediciones facsimilares, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2011.

## Las risas tontas



Gregorio Prieto y Fabio Barraclough, Sin título  
[Encapuchado con corbata], 1948-1950. Donación  
del Museo de Gregorio Prieto, Valdepeñas, 2016

Las risas que siguen al susto en una película de miedo. La imaginación que brota en una tierra fértil por la descomposición de miles de cadáveres. Entre los muertos crecen las flores. El final de la visita se convirtió en cortejo fúnebre, un entierro.

Pasamos con naturalidad por las ruinas dibujadas por José Caballero, Joaquín Valverde o Carlos Sáenz de Tejada<sup>77</sup>. Hago algún

<sup>77</sup> *Vértice. Revista nacional de Falange Española y de las JONS*, Madrid, nº v-1937, nº vi-1937, nº xiv-1938, nº xvi-1938, nº xxxxi-1941.

comentario sobre la posibilidad de ver, leer como risibles, tanta catástrofe y tanta desolación. Pero el comentario no tiene acogida alguna. La gravedad, malamente, se ha instalado en el ambiente y la fiesta está aguada. No estamos para fiestas. Cuando llegamos a los castillos, a las fotografías de Ortiz Echagüe, una zona donde quería dar ejemplaridad y naturalizar su trabajo teatral sobre *Fuenteovejuna*, los comentarios vuelven a ser, por necesidad, de tono grave. En efecto, una de las actrices, Antonia, me recuerda un comentario ambiental sobre *La hija de Juan Simón*<sup>78</sup>, una milonga de Concepción Camps, Mauricio Torres García y Daniel Montorio Fajó, que cantara Angelillo en los años republicanos, incluso bajo la producción de Luis Buñuel, y que se convirtió en el himno oficial de la posguerra. El enterrador, el único que había en el pueblo, tiene que enterrar a su propia hija. Cuando alguien lloraba oyendo copla tan melodramática, nadie podía pensar que, realmente, lamentaba la victoria de los nacionales, lloraba por sus muertos, por los propios. César Rina<sup>79</sup> ha demostrado que las fiestas de Semana Santa sirvieron en los años cuarenta para expresar, en el espacio público, el dolor de los muertos propios. Los vencedores ya lo hacían en misas y funciones patrias, tenían institucionalizados sus espacios de duelo. Pero los derrotados, avergonzados y temerosos de una brutal represión, usaban las calles, las dolorosas procesiones tras el manto y la melena de Cristos y Vírgenes, para llorar a todo pulmón. Las coplas, las tabernas, las patéticas barracas de feria no tenían otra función. Amujerados, mediodibros y maricones<sup>80</sup> construyeron un espacio simbólico en el que pasar, raudos y veloces, de la risa al llanto. Plañideras que gesticulaban hasta el paroxismo. Las risas tontas producen, a veces, lágrimas amargas.

<sup>78</sup> Max Aub, *Conversaciones con Buñuel: seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, Madrid, Aguilar, 1985.

<sup>79</sup> César Rina Simón, *Los imaginarios y la religiosidad popular, 1936-1949*, Diputación de Badajoz, 2015.

<sup>80</sup> Francisco Vázquez García, Richard Cleminson, *Hermafroditas: medicina e identidad sexual en España (1850-1960)*, Granada, Comares, 2016.

## El cuarto secreto. Imágenes ambiguas en los años cuarenta

Patricia Molins

“El tema de los actos secretos permanece en mí porque esos actos son como una ruleta en la que se juega uno la vida”, escribe Rosa Chacel en una entrada de su diario del jueves 8 de abril de 1965. Chacel comenzó el diario en 1940, en el exilio en Francia, y lo continuó a lo largo del periplo que la llevó a México, Argentina, Brasil y Estados Unidos antes de su retorno a España. El tema del secreto es recurrente en esos diarios, e incluso el título, *Alcancia*, como ella misma indicó en el prólogo al publicarlos, proviene etimológicamente de la palabra *kantz*, que significa tesoro escondido. En la entrada citada, ella lo pone en relación con Rimbaud y Lorca, dos poetas cuya “evidencia”, cuya fama póstuma, se relaciona con su desaparición. “Sea o no sea Lorca un poeta de alcance universal, bastó su forma de perder la vida —cosa de la que él no tuvo la culpa, ni la provocó, ni la sospechó— para darle la inmortalidad”<sup>1</sup>. Pero a lo largo de los diarios, que ella llevó a cabo como exploración paralela a su literatura “pública” y pensando en su futura edición, aparecen constantemente las fronteras difusas entre el secreto y la evidencia como elementos que estructuran tanto los propios diarios como su literatura —que tejen una trama entre sus obras y su vida.

El secreto, en sus innumerables y paradójicas variantes, fue una constante en la posguerra española. Especialmente en las formas de doble identidad, una real y otra que se oculta mediante

<sup>1</sup> Rosa Chacel, *Alcancia. Ida*, Barcelona, Plaza y Janés, 1994, p. 408 (todas las citas del párrafo).

## Patricia Molins

el disimulo o se crea a través de la simulación<sup>2</sup>. Es el caso del general Francisco Franco, por ejemplo, quien hubo de construirse rápidamente una imagen de líder político desde que fue elegido Jefe de Estado por la Junta de Defensa en septiembre de 1936. A partir de entonces el aparato propagandístico se esforzó en presentarlo como estadista, a él, que hasta entonces era un militar con escasa presencia pública. En las primeras imágenes cinematográficas que le tomaron simula firmar documentos, inseguro ante la cámara, con un ujier tras él y un tapiz de fondo<sup>3</sup>. Pronto se convirtió en el primer protagonista de todos los actos que se realizaban en España. No bastaba con que fuera máximo dirigente, debía ser mostrado como el sucesor de los grandes gobernantes españoles, investido de poder gracias a la protección divina. En el extremo contrario, el del disimulo, podemos considerar al pueblo como masa sin identidad individual, desapareciendo como personas para exponerse como figurantes, incluso “autómatas”.

La teatralización resultado de ese fenómeno afectó no solo a la vida pública, sino también a la privada, que pasó a un primer plano de la propaganda. En un sistema totalitario, las fronteras entre lo íntimo y lo público se disuelven, y con ellas las de la privacidad, al considerar el gobierno que cuerpos y vidas están a su servicio, que la familia —y su sede, la casa— son la base del Estado<sup>4</sup>.

Este texto analiza a través de algunos detalles, más que de fragmentos homogéneos, cómo esa idea de secreto<sup>5</sup>, en sus formas

<sup>2</sup> La ficción ofrece numerosos ejemplos: desde los justicieros enmascarados de la historieta gráfica, como el Guerrero del Antifaz o el Coyote (personajes creados en 1943 por Manuel Gago y José Mallorquí, respectivamente), a los vivos del cine que se hacen pasar por muertos (*El difunto es un vivo*, Ignacio F. Iquino, 1941, o *Los cuatro Robinsones*, Eduardo García Maroto, 1939, entre otros), o ya más adelante el cine de Víctor Erice, que vincula al secreto y la fabulación el mundo de la posguerra.

<sup>3</sup> Ver *Franco en Salamanca I*, 1'30", 1937, en Canal Cultura, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, <https://www.youtube.com/watch?v=FcWQLHlefCk> [Última consulta: 08/11/2016].

<sup>4</sup> *Ibíd.*

<sup>5</sup> En la novela *La sinrazón*, la escritora Rosa Chacel analiza agudamente la importancia del cine y del teatro como síntomas del malestar de una época y como refugio frente a ella.

## El cuarto secreto

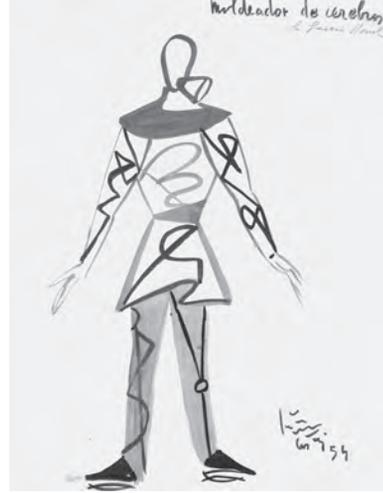
de aparición y desaparición, y de simulacro, se filtró a través de la sociedad creada por el nuevo Estado, dejando en ella una huella profunda, que alcanza hasta hoy, cuando ese periodo de la primera posguerra sigue siendo poco conocido y menos aún reconocido, a pesar de que en él encontramos el germen de lo que va a ser el brillante periodo artístico de posguerra. Esos detalles son las actividades de masas y, en relación con ellas, la propaganda técnica y el concepto del pueblo como figurante; la casa, con su ideal lejano, el castillo y sus variantes aristocráticas (algunas casas de jerarcas), popular (a través de las propuestas ligadas a la artesanía) y burguesa media (los modelos de la Sección Femenina); y la visión fantasmagórica que presentan ciertos arquitectos y artistas en deuda con la *Pittura metafisica* y el surrealismo; así como, finalmente, la imagen de todo ello reflejada en el espejo crítico y grotesco de *La Codorniz*.

### Autómatas y altavoces

Autómatas. Así denomina Romley en “Estética de las muchedumbres” a los que asisten a los ceremoniales públicos, un asunto sobre el que escribió un artículo en *Vértice* y cuatro más en el *ABC* de Sevilla, dedicados al ministro de Educación, Pedro Sáinz Rodríguez. En esos artículos, Romley propone, desde una perspectiva que combina aristocratismo y totalitarismo, la calle como escenario de las manifestaciones propagandísticas del régimen, como representación en sí misma del nuevo orden. Una calle con coches en buen estado, caballos bien nutridos (“un límite a la delgadez macabra de los caballos”, exige Romley), grandiosa arquitectura y ciudadanos impecables (vestidos con paños ingleses y, desde luego, con sombrero) que deberían desfilan como “autómatas” siguiendo los sonidos —órdenes, consignas, cánticos— emitidos por altavoces coordinados entre sí mediante radio. Nada más lejano a la realidad miserable del momento. El propio Romley es consciente de que propone una representación, desde la confianza en que las apariencias pueden conformar la esencia del Estado: “Iniciaremos ahora una España magnífica, caballeresca y arrogante, con ideal de belleza en cada cosa y con alegría de vivir en

## Patricia Molins

Jalón Ángel (Ángel Hilario García de Jalón)  
Retrato de Queipo de Llano incluido en *Forjadores  
de imperio*, 1939. [Ediciones Jalón Ángel], [1939]  
Victor Cortezo, *Moldeador de cerebros*, 1954.  
Museo Nacional del Teatro



cada hombre [...] ¿Qué es la vida si se suprime esa bella mentira, el juego banal de lo que parece artificio?”<sup>6</sup> La importancia de los ceremoniales y de la participación del pueblo en ellos no estriba solo en la necesidad de representar al nuevo estado, sino también en la necesidad de mostrar la adhesión del pueblo, teniendo en cuenta que los sublevados, a diferencia del Frente Popular, no contaban con partidos de masas.

El cabecilla de la rebelión militar contra el gobierno de la República en Andalucía, el general Gonzalo Queipo de Llano,

<sup>6</sup> Romley (Manuel María Gómez Comes), “Estética de las muchedumbres. iv Escenografía del Estado”, en *ABC*, Sevilla, 30 de marzo de 1938. Los otros artículos referidos son: “i Los escenarios”, publicado el 4 de marzo de 1938; “ii Las muchedumbres”, del 10 de marzo de 1938; “iii El día y la noche”, del 17 de marzo de 1938 y “v Estética mínima de la calle”, del 4 de junio de 1938. Una de las portadas, por cierto, muestra las figuras de cera de los líderes europeos, Hitler y Mussolini incluidos, en el Wax Museum de Londres. Sobre los ceremoniales, Ángel Llorente, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Antonio Machado, 1995. El término muchedumbre es uno más de los introducidos en la operación de resignificación de la lengua emprendida por el franquismo, que evita las palabras asociadas a los “rojos”: muchedumbre en vez de masa, productor en vez de obrero, etcétera.

## El cuarto secreto



Queipo de Llano posando en el estudio de Carlos Vázquez para el cuadro *Sevilla, 18 de julio de 1936*, 1938. Cortesía Julio Elizalde

se hizo retratar, micrófono en mano, por Alfonso Grosso. Se unían en ese retrato dos tendencias artístico-propagandísticas que desde el inicio de la contienda fueron favoritas de los sublevados, aunque no las únicas: la pintura académica y la propaganda de masas a través de la técnica moderna —el micrófono recuerda las charlas radiofónicas que hicieron famoso y temible a Queipo desde el comienzo de la guerra, y con él lo presentó también Jalón Ángel en su álbum de retratos de jerarcas del nuevo régimen. La obra se mostró en la Exposición Regional de Sevilla de 1940, en la que también figuraba un retrato de Maruja, la hija del general, firmado por Carlos Vázquez<sup>7</sup>. Este había sido un artista de éxito, amigo y casi retratista oficial de Raquel Meller, y autor también de un tríptico dedicado a Queipo, *Sevilla, 18 de julio de 1936*, expuesto en Los Certales de Sevilla en 1939. Aparece como hombre de acción, caminando entre sus militares, bordeado por dos figuras femeninas que son un antes y un después de la guerra,

<sup>7</sup> Agradezco a Julio Elizalde la información y fotografías que me ha proporcionado, y que pertenecen a la Fundación Barraquer, legataria de la obra del artista (en trámites de cesión a diversas instituciones de Ciudad Real).

## Patricia Molins

Francis Picabia, *Don Quichotte* [Don Quijote], 1941-1942. Colección particular  
Carlos Vázquez, *Aventuras de los molinos de viento*, 1898, reproducido como diorama en la Exposición Internacional de Barcelona de 1939, en *Hispania*, vol. iv, n.º 70, 15 de enero de 1902. Colección Diputación Provincial de Ciudad Real



y que representan alegóricamente la barbarie roja y la victoria y su promesa de prosperidad respectivamente.

Aunque el general posó para el artista, lo hizo como si estuviera andando, un brazo y una mano avanzando hacia delante, de manera que el cuadro parece un fotograma cinematográfico. Es curioso porque la operación realizada por el artista, una pintura académica ejecutada en el estudio, con el protagonista posando, se enmascara tras el aspecto técnico —fotográfico o fílmico— de la imagen, un mecanismo que invierte el utilizado por Francis Picabia en su cuadro de Don Quijote caído del caballo, *Don Quichotte* (1941-1942). Es una obra mucho menos conocida que *La Révolution espagnole* [La revolución española, 1937], dentro de la serie que Picabia hizo a lo largo de muchos años dedicada a lo español. En ellos siempre hay un doble pliegue o un doble secreto: se trata de *ready-mades*, tomados de representaciones de los medios de masas o de pinturas académicas, y enmascarados tras una apariencia naturalista. En el caso del Don Quijote, el punto de partida es precisamente un cuadro de Carlos Vázquez, *Aventuras de los molinos de viento*, que Picabia copia de forma casi idéntica al original, en lo que parece una alegoría de la derrota del idealismo

## El cuarto secreto

con el final de la guerra. Como los vencedores, Picabia escoge un personaje de prestigio para representar los hechos, pero el artista toma un personaje literario, mientras que los franquistas eligieron preferentemente las figuras imperiales o los héroes medievales —El Cid o los cruzados.

### La ruina, testimonio de la grandeza del pasado y la violencia del presente

En ese mundo remoto y heroico, la España gloriosa del pasado, se situaron las gestas presentes de los alzados. Un mundo de castillos por un lado, y tipos populares por otro, que remitían a las dos clases básicas del antiguo régimen: los señores y el pueblo, y que recogió Ortiz Echagüe en sus fotografías de castillos y de tipos populares. Ya cuando publicó su libro *Tipos y trajes de España*, en 1930, Ortega y Gasset señaló cómo la España que retrataban era un mundo en extinción, no el mundo real<sup>8</sup>. Esa España muerta es la que sigue retratando en los castillos: restos de un pasado señorial ya desmoronados, y en parte vendidos fuera de España. Pero en sus imágenes son inmortales, fundidos en el paisaje, hechos de la misma piedra que los rodea, nimbados por resplandecientes nubes. Una visión matizada por Moreno Villa en un artículo que publicó en *Retablo hispánico*, libro que recoge la visión del pasado español desde el exilio mexicano por aquellos que, como decía León Felipe, se habían llevado “la voz antigua de la tierra”, pero empezaban a comprender dolorosamente que sin tierra no había salmos<sup>9</sup>. Moreno Villa recuerda los castillos como lugares

<sup>8</sup> José Ortega y Gasset “Para una ciencia del traje popular”, prólogo de *Tipos y trajes de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1930, p. 45. Ver también José Ortiz Echagüe, *España, castillos y alcázares*, Madrid, Publicaciones Ortiz Echagüe, 1956.

<sup>9</sup> León Felipe, “Palabras...”, 1958, prólogo a *Belleza cruel* de Ángela Figuera Aymerich, Ciudad de México, Universidad de México, 1958, recogido por Juan Pérez de Ayala en “Una mirada al Nuevo Mundo (El exilio español en Latinoamérica)”, en María Dolores Jiménez-Blanco (ed.), *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953*, Madrid, MNCARS, 2016, p. 233.

## Patricia Molins

evocadores de la grandeza, pero subraya su papel militar y de prisión, las historias de crueldad y violencia, las guerras fratricidas que dejaron huella en los castillos, y concluye: “El hombre es casi igual hoy que en el siglo XI. Es amigo de sacarle a la vida todo el jugo posible, aunque sea a costa de la vida ajena y saltando por encima de todas las trabas morales y culturales. Algunos quisiéramos que el hombre no fuese así. Tal vez por eso estemos desterrados”<sup>10</sup>.

A esas ruinas históricas se suman las producidas por la guerra. Se crearon rutas turísticas, se adecentaron los restos para que pudieran visitarse y se publicaron múltiples postales<sup>11</sup>. Ruinas y figuras mutiladas aparecen en los dibujos de Sáenz de Tejada o de Joaquín Valverde para la *Historia de la cruzada española*, o en los dibujos de José Caballero, fiel al surrealismo daliniano durante la guerra, para los *Laureados de España*. En las postales del Alcázar de Toledo se retrata también la huella de la vida cotidiana durante el sitio de la fortaleza, acumulando los restos de pertenencias de los sitiados como si fueran reliquias. Lo mismo se hizo con la celda de José Antonio en la cárcel de Alicante. Esas huellas de vida cotidiana en las ruinas establecen una continuidad simbólica entre el pasado glorioso que representan los castillos y el heroísmo contemporáneo. Representan a los vencedores como reconstructores, frente a la labor destructiva de “las hordas rojas”. Manuel García Viñolas, en su libro *Viacrucis del señor en las tierras de España*<sup>12</sup>, incluye imágenes religiosas retratadas como si fueran personas heridas,

<sup>10</sup> José Moreno Villa, “Castillos en España”, en *Retablo hispánico*, México, Editorial Clavileño, 1946, p.16.

<sup>11</sup> Jacobo García y Daniel Marías, “Geografía, propaganda y turismo en la España de la postguerra: la revista geográfica española”, en *Actas del XII Coloquio de Geografía del Turismo, Ocio y Recreación*, Madrid, Universidad Carlos III, 2010. Las postales recogen imágenes de ruinas, cámaras de tortura, iglesias convertidas en hospitales, como por ejemplo las publicadas por el Patronato Municipal de Turismo de Oviedo, Foto Mendía, 1937.

<sup>12</sup> Manuel Augusto, *Viacrucis del señor en las tierras de España*, Barcelona, Editora Nacional, 1939. En 1940 José Luis Sáenz de Heredia, el antiguo colaborador de Luis Buñuel, filmó una película a partir de ese texto y con el mismo título.

## El cuarto secreto



*Historia de la Cruzada Española*, Madrid, Ediciones Españolas, 1943, vol. 8, tomo 34, p. 176. Dirección literaria de Joaquín Arrarás Iribarren; dirección artística de Carlos Sáenz de Tejada

muñecos salvajemente mutilados. Sus imágenes son un símbolo de aquello que falta en las imágenes de ruinas: el sufrimiento de quienes las habitaron, idea subrayada por el hecho de que las estatuas se retratan frontalmente, no en contrapicado como es habitual en las imágenes religiosas.

Pero las fotos de Ortiz Echagüe son también la muestra de la pervivencia de una concepción aristocrática del patrimonio, no solo de su propiedad, sino también de la capacidad de interpretarlo y ponerlo al día. Una idea que representa bien el



José Caballero, *Lauréados de España*, 1936-1939.  
Madrid, Talleres de Afrodísio Aguado, [1940].  
Directores artísticos: Fermína de Bonilla,  
Domingo de Viladomat; colaborador pictórico:  
José Caballero

*Retrato del embajador Cárdenas* (1943) por Salvador Dalí, al rodear su figura de tres exponentes señeros de la cultura española: el Quijote, Velázquez y el Escorial. En el origen del interés por el patrimonio cultural en extinción, espoleado por la destrucción bélica, estaba la iniciativa de algunos aristócratas, que habían promovido la recuperación de edificios históricos y del traje de

## El cuarto secreto



Toledo, Vitoria, Huecograbado  
Fournier, ca. 1940. 12 tarjetas  
postales. Fotografía de Rodríguez

época desde finales de siglo. En los años cuarenta, la obsesión por el pasado alcanza también a la burguesía, que encuentra en el siglo XIX un refugio protector frente a la decadencia española actual, un refugio que a la postre oculta, sin embargo, monstruos y crímenes, tal y como podemos ver en películas de Rafael Gil o Edgar Neville. El anacronismo es una respuesta a la incapacidad para enfrentarse tanto con la realidad de miseria y temor como al empeño en ocultar esa realidad por parte de la propaganda, retro trayendo los escenarios a aquellos previos a la “descomposición” de España, iniciada tras la pérdida de las colonias. En forma de disfraz aparece también en la pintura, en los autorretratos de Juan Ismael (1943) o Juan Antonio Morales (1945) representados como personajes de época vagamente decimonónica.

### La casa como escenario

Las imágenes, inéditas en la historia, de las viviendas situadas en el corazón de la ciudad y destruidas por las bombas aéreas, con sus interiores asomando entre los restos, fueron profusamente utilizadas por la propaganda como máximo testimonio del horror, acompañando a mujeres con niños muertos en brazos. De manera que al acabar la guerra la reconstrucción de

## Patricia Molins

los hogares era una necesidad material y, al mismo tiempo, altamente simbólica<sup>13</sup>. Eugenio d'Ors, nombrado Jefe Nacional de Bellas Artes en noviembre de 1938, planeó tres grandes exposiciones que debían tanto al programa estético que defendía como al antiprograma que la propaganda achacaba a los rojos. La Exposición Internacional de Arte Sacro, celebrada en Vitoria en 1939 y que planteaba los modelos idóneos para reconstruir los templos y estatuas profanados, la exposición de planes urbanísticos de Salamanca en el mismo año y, por último, una exposición sobre la casa, que su cese prematuro le impidió llegar a realizar pero que sin duda hubiera mostrado la “gravedad alegre” que caracterizaba al estilo falangista, y que en la vivienda privada, excepto en los extremos sociales, tomaba la forma de “casa alegre y soleada” de la que hablan tanto Franco como José Luis Arrese en sus discursos de principios de los años cuarenta. Pero en su propia vivienda madrileña, en la calle Sacramento y en la ermita de San Cristóbal, a la que más tarde se retiró en Villanueva y la Geltrú, D'Ors muestra su ideal bifronte de hogar. Esta última, que adquirió en 1944, es un retiro blanco y austero. Sin embargo, su casa de Madrid ofrece una grandilocuente escenografía para sus actividades más representativas: muebles isabelinos, ángeles, esculturas clásicas... Resulta significativo el ángulo de su estudio<sup>14</sup>, en el que puede contemplarse un grupo de ángeles que remiten al Misterio de Elche, colgados de una lámpara, y una gran *Asunción de la Virgen* (Rafael Zabaleta, 1942) en una de las paredes. Flanqueando su mesa pueden verse un severo ángel, obra de Frederic Marès, y un busto femenino, probablemente pintado por Rosario de Velasco.

El modelo de vivienda burguesa se iba a extender a través de los interiores de los edificios de la Falange, entre los que

<sup>13</sup> Leticia Sastre, “El sol, la cal y la sal. Arquitectura rural en el periodo de la autarquía”, en María Dolores Jiménez-Blanco (ed.), *óp. cit.*, pp. 140-157. Muchas de las ideas en este texto provienen de conversaciones con la autora, a la que agradezco sus sugerencias.

<sup>14</sup> Eugenio d'Ors, página gestionada por Pia d'Ors y alojada en la web de la Universidad de Navarra, <http://www.unav.es/gep/dorsfotos15.1.htm> [Última consulta: 08/11/2016].

## El cuarto secreto



*Mujeres de La Falange*, Barcelona, DEO S.A., [1939]. 12 tarjetas postales impresas en huecograbado. Fotografía de José Compte

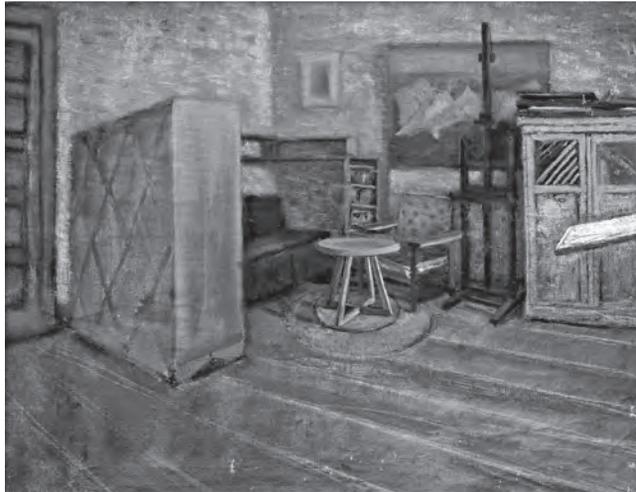
destaca el castillo de la Mota en Medina del Campo (antigua prisión, como recordaba Moreno Villa en el artículo citado), entregado por Franco a la Sección Femenina. Reformado y decorado por Luis M. Feduchi, era el modelo de repriminación de un espacio histórico de la monarquía. Pero también de un estilo de vida, un estilo que los cuadros de la Sección Femenina debían difundir no solo mediante la enseñanza, sino, sobre todo, mediante su propio ejemplo. De ahí que las dirigentes y afiliadas falangistas protagonicen las imágenes de sus revistas y publicaciones (*Y. Revista para la mujer* o *Medina*), tanto en el curso de su actividad falangista como especialmente a través de fotografías de sus casas: colores claros, tapicerías de cretona floreada, muebles isabelinos, flores y detalles decorativos artesanales o populares. Seguimos en el mundo de los *tableaux vivants* decimonónicos, aunque con formas más modernas y un fin pedagógico, no de ocio<sup>15</sup>. Las fotografías de José Compte de *Mujeres de la Falange* empeñando teatralmente labores rurales son un buen ejemplo. O las de las mujeres en otro gran centro de la Sección Femenina inaugurado en 1942,

<sup>15</sup> María Rosón, *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo*, Madrid, Cátedra, 2016. Un modélico estudio que muestra la autoría femenina en la posguerra en su especificidad y complejidad, buceando en ámbitos ignorados por la historiografía.

## Patricia Molins



Interior de la casa de Eugenio d'Ors en la calle Sacramento, Madrid. *Asunción de la Virgen* (Rafael Zabaleta, 1942), *Angel* (Frederic Marès, 1945), figura femenina, probablemente de Rosario de Velasco, s.f. Arxiu Nacional de Catalunya  
Delhy Tejero, *Estudio de la artista*, 1940.  
Colección particular, Madrid



## El cuarto secreto

la granja escuela de Aranjuez, en la que se impartían cursos a las instructoras rurales de la Falange. De nuevo, un lugar ligado a la monarquía, con una arquitectura escurialense proyectada por el arquitecto Luis Gutiérrez Soto, el autor del Ministerio del Aire, e interiores señoriales suavizados por las paredes blancas y los detalles decorativos de inspiración popular.

Si la casa de D'Ors representa un ejemplo de vivienda elitista, las casas de la Sección Femenina, tanto las institucionales como las privadas, constituyen el modelo de hogar de clase media que se va a extender en la posguerra. Los arquitectos de posguerra van a preferir, tras unos inicios confusos, el modelo de la casa popular, basado en las manufacturas artesanales, y aparentemente sincero, frente a la teatral grandilocuencia de la casa señorial. Sin embargo, el modelo popular lo inició en la posguerra Regiones Devastadas, y fue continuado por el Instituto Nacional de Colonización (dos instituciones centrales del primer franquismo), para las viviendas destinadas a las clases populares.

Frente al carácter corrosivo del arte de vanguardia, el régimen oponía ese “arte-sano” de las manufacturas populares, que tuvieron un gran impulso en los primeros años de posguerra, desde el presupuesto de que la casa debía ser lugar de vida y trabajo como núcleo de una sociedad orgánica. Se crearon mercados y ferias artesanales —el Mercado de Madrid en 1941, el de Málaga, la Exposición Nacional de Artesanía de Santander en 1939...—, en los que se exponían productos, muchos de ellos promocionados o creados en el ámbito de la Sección Femenina. Aunque la idea de la artesanía como motor económico en áreas rurales pronto se abandonó, el Mercado abierto en Madrid, que incluía trabajos diseñados por arquitectos y artistas como Luis M. Feduchi o Serny, dejó huella en los años posteriores, siendo el germen de las primeras iniciativas en torno al diseño, ya en los años cincuenta, desde presupuestos dirigidos y asociados a la difusión de un “buen gusto” no muy diferentes, que pretendían combinar modernidad y tradición popular-artesanal. El hecho de que buena parte de las galerías estuvieran asociadas a tiendas de decoración influyó en el surgimiento de una decoración que relacionaba, desde principios de los años cincuenta, el arte

## Patricia Molins



contemporáneo, un incipiente mueble moderno que partía de modelos populares y la Artesanía Decorativa. El éxito de este esquema se vio reflejado en los “Grandes premios” que España recibió en las Trienales de Arte Decorativo de Milán, en 1951, 1954 y 1957, y que constituyeron los primeros premios internacionales de prestigio recibidos por el franquismo. El modelo encontró también un ámbito de desarrollo en la estética *camp*, que hizo de la casa un ámbito creativo privilegiado<sup>16</sup>.

### Las musas inquietantes

Por supuesto, había un arte designado para decorar esos interiores, y José María Sert fue uno de los modelos más seguidos para los edificios oficiales: tanto por realizar muralismo (aunque fuera sobre lienzo) como por su estilo grandilocuente. Giménez Caballero ya había decretado en su libro *Arte y estado* (1935),

<sup>16</sup> No conozco ningún estudio sobre este tema, pero obras como las memorias de Francisco Nieva permiten vislumbrar hasta qué punto el espacio doméstico fue elaborado como ámbito creativo por artistas como él mismo. La casa fue un ámbito de sociabilidad privilegiada de estéticas excéntricas, como el *camp* o el arte femenino.

## El cuarto secreto

el modelo estético para un estado fascista, que las bellas artes eran un residuo del pasado: el arte debía aplicarse fundamentalmente a la propaganda, sumergiéndose en la arquitectura, el cine y el teatro. Los artistas tuvieron la oportunidad de colaborar realizando murales, y en ellos vemos cómo junto al modelo de Sert, seguido por artistas como Sáenz de Tejada o Stolz Viciano, aparece otro más novedoso, en el entorno de la Sección Femenina. En él se desarrolla una pintura femenina que tiene sus orígenes en el arte de preguerra, cuando algunas mujeres que permanecieron en España y otras que se exiliaron —Maruja Mallo o Remedios Varo, entre ellas— habían ganado no solo un cierto prestigio, sino también un ámbito de influencia. Rosario de Velasco era una de ellas. Desde su puesto en el Departamento de Propaganda de la Falange y de la Sección Femenina, pintó una *Asunción* para la capilla de la Granja escuela de Aranjuez, colaboró en la Exposición de Arte Sacro de Vitoria de 1938, y pintó una Virgen para un Colegio Mayor en la Universidad Complutense. Ella, que había dibujado antes de la guerra ilustraciones para libros de María Teresa León, comunista viviendo en el exilio, hizo tras la guerra las viñetas de *Princesas del martirio*, un libro escrito por una de las principales escritoras falangistas, Concha Espina, lo que muestra cómo la guerra rompió relaciones creativas que apenas habían comenzado a dar sus frutos desde finales de los años veinte. Su *Asunción* representa un nuevo tipo de pintura que sigue fielmente el modelo de modestia de las vírgenes clásicas, pero sin renunciar a la fisicidad y al aspecto de una mujer moderna. De hecho, el cabello suelto no forma parte de los peinados recogidos que la Sección Femenina consideraba como estilo más idóneo<sup>17</sup>.

Delhy Tejero, pintora ligada a la Academia de San Fernando y la Residencia de Señoritas, que había pasado la guerra estudiando pintura mural en Italia y conviviendo en París con los surrealistas

<sup>17</sup> Mónica Carabias Álvaro recoge algunos de esos peinados, de inspiración tradicional, en *Imágenes de una metáfora circunstancial. La mujer falangista como mujer moderna (X. Revista para la mujer, 1938-1940)*, Madrid, Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2006, y en *Mujeres modernas de Falange, 1938-1940: X, revista para la mujer* Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas “Rafael Botí”, 2010, p. 370.

## Patricia Molins

en el exilio, entre ellos Remedios Varo, su antigua compañera de San Fernando, pintó también murales para comedores infantiles, iglesias y otros edificios públicos, algunos de ellos ligados a la Falange. Siendo una de las pintoras más reconocidas de las que se quedaron en España, podría sin duda haber trabajado más, e incluso Pilar Primo de Rivera pensó en ella para la decoración del Castillo de la Mota, pero su deseo de no involucrarse en política y su desencanto ante el cambio de orientación artística de la posguerra la alejaron de ese protagonismo al que parecía predestinada. De la ambivalencia entre su ambición artística y sus dificultades de adaptación al nuevo régimen, que la llevaron a vivir una dolorosa bipolaridad, da cuenta en sus diarios, que permiten seguir también la deriva de su espiritualidad<sup>18</sup>, desde el interés por el surrealismo hasta su aproximación a grupos católicos renovadores, pasando por su acercamiento parisino a la teosofía, que la empujaron a destruir su obra surrealista de los años treinta.

Con ellas, así como con Julia Minguiñón y Marisa Roësset, artistas que también habían alcanzado cierta relevancia, se inicia un nuevo modelo de pintura femenina, voluntariamente femenina en el sentido de que quiere ser muy distinta a la grandilocuencia de pintores como el citado Sert o Zuloaga, otro favorito del nuevo régimen. Una gama de color viva, líneas suaves y escenas intimistas caracterizan esa pintura, poco estudiada y apreciada al no acomodarse a la genealogía desarrollada por las historias del arte tradicionales, centradas en los orígenes de la pintura formalista, esa “veta brava” en las antípodas de la pintura realizada por mujeres<sup>19</sup>. La mayor parte de esas mujeres

<sup>18</sup> Delhy Tejero, *Los cuadernines (1936-1968)*, María Dolores Vila Tejero y Tomás Sánchez Santiago (eds.), Zamora, Diputación de Zamora, 2004. Agradezco a María Dolores Vila y Javier Vila, sobrinos de D. Tejero, la información amablemente proporcionada sobre la artista.

<sup>19</sup> Solo la obra de Tejero ha sido objeto de numerosos estudios, a pesar de lo cual sigue siendo opaca. Entre los más recientes dedicados a valorar el surgimiento de una nueva sensibilidad, ligada a una forma específica de religiosidad y a la existencia de una red de relaciones entre mujeres, destaca los de Nuria Capdevila-Argüelles, que plantea un nuevo concepto de autoría desplegado en ámbitos poco frecuentados por la historiografía,

## El cuarto secreto

se vieron obligadas a desarrollar su trabajo en el medio privado, excepto en el primer periodo de la posguerra, un momento en el que pareció privilegiarse un ámbito de actuación artística específicamente femenino. No solo es entonces cuando se concede la primera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes a una mujer (Julia Minguillón, con la *Escuela de Doloriñas* en 1943), sino que en el equipo de la ya citada Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria varias mujeres, entre ellas Rosario de Velasco y Mercedes Llimona, tuvieron un papel protagonista<sup>20</sup>. El hecho de que D'Ors colocara en su estudio un pequeño retrato femenino, probablemente de Rosario Velasco, junto al imponente ángel de Frederic Marès muestra cómo el filósofo preveía ya una disociación entre un arte religioso monumental, masculino, y otro más intimista de carácter femenino.

### Vacíos fantasmas

Pero aunque el término “casa” relativo al hogar familiar se aplicó a espacios institucionales —la casa sindical, la casa de Dios, etcétera— el hogar no dejó de ser un lugar en el que, bajo una apariencia protectora, se detecta la sombría huella de lo siniestro y su desasosiego. La casa alegre y soleada brilla por su ausencia en la literatura, que sin embargo utiliza con frecuencia el hogar como metáfora de la muerte, que en la guerra había alcanzado “Hasta el refugio último: el aire inviolado,/De donde aves maléficas precipitaron muerte/sobre la grey culpable, hacinada, indefensa”, como escribe Cernuda en “Otras ruinas”. O José María Valverde en “Elegía de mi niñez” (1945): “Y los miedos, después.../Todo podía ser en el oscuro del cuarto/Al fondo del pasillo/latía todo el negro de este mundo,/todas las fuerzas enemigas,/todas las negaciones”. Vicente Aleixandre habla a

en su libro *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset (1882-1995)*, Madrid, horas y Horas, 2013.

<sup>20</sup> Para la Exposición se editó un cartel de Pere Pruna, postales, un catálogo y una publicación que destacaba la participación femenina en la organización y montaje de la exposición. *12 artículos sobre la Exposición Internacional de Arte Sacro*, Vitoria, Imprenta Hijo de Iturbe, 1939.

su vez de “vacíos fantasmas de habitaciones muertas” (“Hijos de los campos”, 1944). La piedra se confunde con la carne, las casas parecen entes vivos, torturados por el dolor en la posguerra como sus habitantes. Esa capacidad de la poesía para reflejar una experiencia colectiva traumática y hacerlo empáticamente, en primera persona, no la tuvo la pintura española de posguerra, con escasas excepciones como la de Tàpies.

Pero los “vacíos fantasmas” pululan también por la pintura, aunque en forma distanciada. Los encontramos en las figuras sin rostro que José Caballero dibuja durante la guerra, sobrevoladas por ángeles y deambulando entre ruinas. Acabada la guerra, la pintura de Caballero sigue poblada de fantasmas. El surrealismo de sus primeros dibujos deja paso a una pintura de signo más metafísico, una deriva que siguieron muchos otros artistas del momento. En primer lugar, porque el surrealismo había sido acusado de degeneración corrosiva por figuras tan reputadas como Giménez Caballero o Laín Entralgo, en publicaciones influyentes como *Arriba España*, *Vértice* o *Signal*<sup>21</sup>; y en segundo lugar, porque sus raíces dalinianas empezaban a ser criticadas también en los medios artísticos. Y además, la pintura metafísica ofrecía espacios clasicistas, privilegiado por teóricos del momento como Eugenio d’Ors.

No es casual que el primer número del “Suplemento de arte” de la revista falangista *Escorial*, en 1942, incluyera un artículo de Giorgio de Chirico<sup>22</sup> (de quien también se reproducía una obra en el artículo de Laín anteriormente citado). La pintura metafísica había surgido en la Primera Guerra Mundial, y la imagen de las profundas perspectivas, las calles vacías, y las esculturas clásicas con apariencia animada que aparece en obras como *Ariadna* o *Las musas inquietantes* (ambas de Giorgio de Chirico) ofrecieron

<sup>21</sup> Ernesto Giménez Caballero, “El arte y la guerra”, en *La voz de España*, San Sebastián, 19 de mayo de 1938, p. 12; Pedro Laín Entralgo, “Un médico ante la pintura”, en *Vértice*, nº 33, mayo de 1938 y Thomas Craven, “El decadentismo de nuestros museos”, en *Signal* nº 8, abril de 1942, s.p.

<sup>22</sup> “Suplemento de Arte”, en *Escorial. Revista de Cultura y Letras*, Madrid, Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de la Falange, nº 1, otoño de 1942.

## El cuarto secreto



Joaquín Valverde Lasarte,  
*Alegoría del martirio*, ca. 1936-1939

de nuevo un modelo idóneo en la Guerra Civil. Por ejemplo, para retratar la figura de los *ausentes*, los muertos, los exiliados, e incluso los que vivían “sin estar viviendo”, como decía Cernuda. Algo de ella hay en las imágenes de Pancho Cossío para los falangistas muertos en la guerra, que retrata como figuras enérgicas y estáticas a la vez, veladas por una capa de pintura blanquecina en la que destacan unos puntos, los luceros tan amados por la poesía falangista, o una especie de crisálida que los sitúa en un lugar simbólicamente inaccesible. Y también en *Los atletas*, de Luis Castellanos (ca. 1940): dibujados con precisión pero sin detalle, con medidas armónicas, nimbados por unas nubes que recuerdan el aura sagrada, esos atletas hacen pensar en un verso del

Max Ernst, "Loplop, l'hirondelle, passe"  
[Loplop, pasa la golondrina], en *La femme*  
100 *tétes*. París, Éditions du Carrefour, 1929



poeta y deportista Jean Giraudoux: “Nuestro millón y medio de muertos de guerra desfilan en nuestro pensamiento en forma de atletas”<sup>23</sup>. Pero, sobre todo, recuerdan al De Chirico de las estatuas clásicas las figuras recostadas que aparecen en primer término en algunos cuadros de Benjamín Palencia y de Zabaleta. Las imágenes más cercanas al mundo metafísico de los maniqués y de las estatuas son las de Juan Antonio Morales y José Caballero. Caballero viajó a Italia y visitó a Carrá y a Severini. En sus cuadros es recurrente la figura sin rostro —sin rasgos u oculto tras el cabello— a veces situados en espacios angostos semejantes a las cajas escénicas que aparecen en obras de Dalí pero también en De Chirico, reducidos a tres paredes sin techo.

Zabaleta pintó asimismo numerosas vistas de museos con figuras clásicas, pero el inicio de su fama se debió a sus dibujos,

<sup>23</sup> El libro de Giraudoux *Notes y maximes sur le sport* (1928) fue publicado por la editorial Epesa en 1946 en España, con el título de *Plenitud* y un largo prólogo de Lili Álvarez.

## El cuarto secreto

inspirados en los collages de Max Ernst, que ejercieron una gran influencia en España tanto antes de la guerra —cuando se expusieron en el Museo de Arte Moderno en 1936— como después de ella. El gran impulsor del collage en ese momento fue Alfonso Buñuel y la galería de Tomás Seral en Zaragoza, foco fundamental en la pervivencia del surrealismo en la posguerra<sup>24</sup>. Zabaleta retoma las imágenes tomadas de publicaciones antiguas y recortadas para darles un nuevo sentido misterioso, utilizando el dibujo. Incluye en ellas referencias a la guerra, monstruos apocalípticos, visiones de iglesias parisinas en ruinas y figuras decimonónicas que pasean tranquilamente entre ese batiburrillo. Esos dibujos interesaron a Eugenio d'Ors, que publicó un artículo sobre ellos<sup>25</sup>, destacando la raíz popular y a la vez culta del artista. Desde entonces, fue uno de los artistas de cabecera del escritor, que expuso con frecuencia obra del pintor de Quesada en su Salón de los Once, e incluso una vez en su propia casa.

Junto a sus dibujos, son sus interiores los que resultan más cercanos a la pintura metafísica. En ellos retoma el asunto desarrollado por el cubismo del interior con balcón, pero el exterior queda en segundo plano, a diferencia de lo que ocurría en los cuadros de Juan Gris o Picasso. E incluso se sustituye por una pintura de paisaje, un detalle común a otras obras de posguerra. Un autorretrato del artista lo presenta en el interior de su casa, a través de una imagen ambigua. Al fondo, lo que debería ser una ventana mirando al exterior es en realidad un paisaje marino. Ante él vemos un espejo en el que se refleja el artista, con el rostro desdibujado. Una mesa delante muestra un objeto que Zabaleta

<sup>24</sup> *Tomás Seral y Casas. Un galerista en la posguerra*, Madrid/Zaragoza, Ayuntamiento de Madrid/Diputación de Aragón, 1998. Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Conde Duque, comisariada por Chus Tudelilla y José Carlos E. Mainer. La librería-galería de Seral, Clan, fue la más firme defensora del surrealismo en la posguerra, se negó a colaborar con iniciativas oficiales (incluido el Congreso Internacional de Arte Abstracto de Santander en 1953) y presentó y publicó tempranamente la obra de surrealistas en el exilio como Maruja Mallo.

<sup>25</sup> Eugenio d'Ors, "Sueños en Quesada. A propósito de una colección de dibujos de Rafael Zabaleta", en *Arriba*, 12 de abril de 1944.

## Patricia Molins

pintó en muchos bodegones, un florero con forma de mano recogiendo el recipiente<sup>26</sup>. Aunque la faceta más conocida e influyente del artista la constituyen sus retratos de campesinos, influidos por Picasso e insertos en composiciones geometrizadas, los interiores del pintor son espacios enigmáticos que dejan ver cómo su interés por el surrealismo nunca se extinguió.

Esa confusión entre lo vivo y lo muerto, entre lo verosímil y lo irreal, ya había tenido un capítulo importante en el arte de preguerra, ligado al realismo mágico, a la obra de Solana, y a Ramón Gómez de la Serna, en cuyo abigarrado torreón convivían una muñeca de cera, un biombo lleno de figuras recortadas de la prensa o de libros de arte o un cuadro comprado en el Rastro, que mostraba una figura femenina con medio cuerpo vivo y el otro medio como esqueleto. En la posguerra reaparece en numerosos pintores. Urbano Lugrís es uno de ellos. Su mundo imaginativo, cercano al de su amigo el escritor Álvaro Cunqueiro, parece encerrarse en algunos interiores sobrecargados, en los que lo que debería ser una ventana se nos muestra como una marina con barcos. Los numerosos objetos desplegados ofrecen la posibilidad de un viaje alrededor del mundo sin salir de la habitación: conchas, objetos orientales, pipas holandesas... y un *Leviatán*, el libro de Thomas Hobbes que toma su nombre del mítico monstruo marino que aparece también en un “sueño” de Zabaleta<sup>27</sup>.

Son interiores que renuncian a comunicarse con la calle y prefieren hacerlo con un lugar más lejano, que cierran la ventana, tal vez para “amortiguar el odio” de la calle, como decía Miguel Hernández. La artista Delhy Tejero pintó su estudio-vivienda en varias ocasiones, en una de ellas mostrando un sofá parapetado no ya solo por los muros del apartamento, situado en el madrileño Palacio de la Prensa, sino también por armarios de

<sup>26</sup> El título de cuadro es *Objetos en un interior*, de 1945. Sobre Zabaleta, ver María Guzmán Pérez, *La pintura de Rafael Zabaleta*, Granada, Universidad de Granada, 1983.

<sup>27</sup> *Habitación del viejo marinero*, 1946. Sobre Lugrís, ver Antón Patiño, *Urbano Lugrís: viaje al corazón del océano*, Vigo, Editorial Nigratrea, 2008.

## El cuarto secreto

madera. Al fondo de la habitación tampoco hay ventana, en su lugar encontramos un paisaje de montaña. Desde la ventana real de su casa pintó Tejero numerosas vistas de Madrid, retratando preferentemente los tejados y torres lejanas, no las calles y la vida cotidiana. En su obra destacan sus autorretratos (los que titula así y también otros en los que ofrece figuras muy parecidas a ella) de los años cincuenta, insertos en composiciones geométricas de raíz neoplástica en las que domina por igual la figura y el fondo, reducido a una pared, con un uso simbolista del color.

Los bodegones de Ucelay, Lamolla, las obras de Juan Ismael, Duce o Chevilly, y tantos otros, permiten rastrear también esa huída de la vida real y la búsqueda de otros paisajes imaginarios, o interiores misteriosos, un mundo y un tiempo suspendidos, alcanzados mediante perspectivas que se alejan hacia el infinito y mezclan incongruentes objetos en primer plano. Encontramos esos cuartos cerrados, esos autorretratos crípticos, también en la obra de artistas exilados, como Remedios Varo, que encierra sus figuras en cuartos angostos, o Maruja Mallo, cuyas *Naturalezas vivas* de mediados de los años cuarenta —bodegones realizados con conchas y otros organismos marinos— parecen esconder retratos femeninos y a la vez marcadamente sexualizados. Esos cuadros de Mallo pueden leerse en paralelo a los rostros femeninos que pintó la autora en los años cuarenta, retratos misteriosos en los que se confunden rasgos raciales y sexuales distintos, idealizados como los retratos de atletas de Castellanos, su anti-guero compañero de la Escuela de Vallecas.

En la arquitectura de finales de los cuarenta encontramos también el mundo metafísico de los espacios y las figuras ambiguas, que al acabar la guerra ya aparecían, camuflados de clasicismo, en arquitectos como Francisco de Asís Cabrero, Luis Moya o Rafael Aburto<sup>28</sup>. Por ejemplo, en Miguel Fisac, que reconoció su interés por la arquitectura metafísica fascista y por el

<sup>28</sup> Juan Daniel Fullaondo ve en Cabrero “un matiz iluminista, surrealista, trascendente”, ver *Arte, arquitectura y todo lo demás*, Madrid, Alfabeta, 1972, p. 454. La influencia de Libera y de la arquitectura del EUR fascista es patente en Cabrero.

## Patricia Molins

surrealismo, frente a la monumentalidad de la arquitectura nazi y la precariedad del modelo de arquitectura popular: “Alemania y Rusia imponían una arquitectura clasicista y fantasmagórica, más que monumental, de un diseño que me resultaba tosco y torpe. Italia presentaba un panorama distinto. Su dictador, Mussolini, era más culto y partidario de la vanguardia plástica, sobre todo subrealista [sic]. Y algunos de sus arquitectos: Moretti, Libera, Albini, Ponti, sobre todo Terragni, me interesaron francamente”<sup>29</sup>. En la fachada del Instituto Ramón y Cajal del CSIC (1949-1956), sitúa hileras de ventanas corridas e irregulares recorriendo el muro curvo, coronadas por un balcón situado en el tejado —es decir, sin contacto entre interior y exterior— mientras una escultura al pie representa un hombre que parece apoyarse o sostener el muro.

Pero la deriva surrealista de la arquitectura se debió sobre todo a la colaboración de los artistas en el interiorismo. Los interiores de la peletería Zóbel (1949) contaron con maniqués móviles de Ferrant. La óptica Cottet, de Manuel Jaén (1953)<sup>30</sup>, es seguramente el espacio más surrealista creado en esos años, en el que intervinieron numerosos artistas. Entre ellos Juan Cristóbal, autor de unas gigantescas manos que sostienen falsos techos, y Jorge Oteiza, cuyo mostrador tiene como base una escultura abstracta con forma vagamente ósea. A este escultor se debe también una importante intervención en la Cámara de Comercio de Córdoba (Rafael de la Hoz y José María García de Paredes, 1951-1954), en la que una figura humana vaciada ocupa el centro del espacio y lo pone en movimiento, al enlazar por un lado con la escalera ovooidal que asciende y por el otro con el mostrador, también de Oteiza, una forma flotante y alargada con apariencia orgánica.

Esas intervenciones arquitectónicas ponen al descubierto los objetos extraños que los artistas ocultaban en su “cuarto secreto”. Como el que Rosa Chacel dice que estuvo a punto de tener en la

<sup>29</sup> Miguel Fisac, *Una manera de ver la arquitectura*, Documentos de arquitectura 10, Almería, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 1989.

<sup>30</sup> “Óptica Cottet en Madrid”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 139, Madrid, julio de 1953, pp. 31-33.

## El cuarto secreto



Óptica Cottet, Madrid, 1953. Arquitecto Manuel Jaén, columna –mano de Juan Cristóbal, mostrador de Jorge Oteiza, mural de Pedro Mozos, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 139, Madrid, julio de 1953

plaza del Progreso: “un cuarto de trabajo cerrado, casi inaccesible, donde pueda poner las cosas impresentables”. Esas cosas impresentables tenían para ella carácter sentimental o sensual, objetos exóticos<sup>31</sup> como un tapiz oriental en el que la muerte y el placer se entrelazaban (una escena de caza y un harén). Un cuarto secreto es lo contrario de lo que quería el nuevo régimen. En vez de los autómatas que deseaba Romley o los campesinos sólidos y clasistas que D’Ors admiraba en Zabaleta, el cuarto secreto esconde figuras que escapan a la regulación. Un cuarto secreto es también el que recreó Antonio Saura en la exposición *Arte fantástico*, que el pintor organizó en la Galería Clan en 1953, en la que encontramos todo un repertorio de obras artísticas y objetos dispuestos

<sup>31</sup> Rosa Chacel, *Alcancia. Vuelta*, Barcelona, Plaza y Janés, 1994, p. 222.

Patricia Molins



Manuel Augusto, *Vierucas del señor en las tierras de España*, Barcelona, Editora Nacional, 1939.  
"Cóbreces (Prov. de Santander) Convento de los trapenses. Testa de una *Asunción*, talla en madera de un autor contemporáneo"

Salvador Dalí, decorado para *Don Juan Tenorio*, 1949, en *Mundo hispánico*, n.º 20, 1949, sp. Madrid. Colección particular



## El cuarto secreto

siguiendo el modelo expositivo de las exposiciones surrealistas, como interiores misteriosos, opuestos a los interiores modernos, diáfanos, propios del cubo blanco que iba a imponerse en los años siguientes como modelo idóneo para el arte contemporáneo. Pero el hecho de que ese mismo año se construyera la óptica Cottet demuestra que el surrealismo tenía una presencia innegable en ese momento, a pesar de que la historiografía ha tenido mucho más presente el Congreso Internacional de Arte Abstracto celebrado en Santander, también en 1953, como momento de consagración del arte abstracto como arte contemporáneo por excelencia.

Los maniqués y muñecos animados del inicio de la década, las fantasmagorías, reaparecen sin embargo no solo en el arte, sino, como espectros, en el teatro y en el cine, sobre todo a raíz del éxito del montaje del *Don Juan Tenorio* por Dalí en el Teatro María Guerrero (1949). Personajes embrujados como los que muestra el cine telúrico de Carlos Serrano de Osma, ya se sitúe en el mundo del flamenco (*El amor brujo*) o en el mundo wagneriano de *Parsifal* (una película de 1951 en la que Osma trabajó de ayudante de Daniel Mangrané). Fantasmas, como los de la película de Edgar Neville *La torre de los siete jorobados* (1944). E incluso robots, que protagonizan una obra de teatro de ciencia ficción escrita por Agustín de Foxá, *Otoño de 3006*, ya en 1954. Quedaba lejos su novela sobre el periodo bélico *Madrid: de Corte a checa* (1938). En la obra hay un personaje cuyo rostro está vacío, excepto un solo órgano que es un altavoz, tal y como aparece en el figurín dibujado por Víctor Cortezo, y que se llama “el moldeador de cerebros”.

### Monigotes

Frente al entusiasmo mecánico, aparentemente humanizado, de los retratos con micrófono o cámara de jerarcas del primer franquismo, quince años más tarde esas imágenes mecánicas reaparecen en ese “moldeador de cerebros” revelándose terroríficas. En *La Codorniz* encontramos otra imagen mecánica sorprendente y anacrónica: el autorretrato de Lissitzky, en el que cerebro, ojo, mano y compás se reúnen en un fotomontaje, junto a unas letras a partir de las cuales empieza una nueva narración que deja atrás

## Patricia Molins

las convenciones: XYZ<sup>32</sup>. Eso pretendía el postismo, y también *La Codorniz*. El retrato sirve de cabecera a un artículo titulado “Silbador Talí”, una burla sobre Dalí, que se hace eco del desprecio hacia el artista por su comercialidad, generalizado entre los modernos españoles, siguiendo a Breton. Aunque le sacaron su jugo, como se lo sacaron al surrealismo con frecuencia, parodiando sus medios e imágenes. Enrique Herreros por ejemplo, en su *Pintura gradivista*, convierte unas figuras metafísicas de José Caballero<sup>33</sup>, muy cercanas a de Chirico y que por cierto parecen llevar un altavoz en el cerebro (como el moldeador de cerebros), en maniqués para pelucas.

La galería Clan presentó en 1948 a los dibujantes de *La Codorniz*. La exposición fue saludada por José Luis Fernández del Amo como un sano revulsivo para una época de crisis, “una formidable terapéutica contra la farsa de las lloronas que presiden el duelo a la muerte de lo que había de ser superado”<sup>34</sup>. En la revista, heredera del humor practicado en *Gutiérrez* por los humoristas del 27 —Mihura, Tono, Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville o Enrique Herreros— tienen un papel protagonista todos esos maniqués vivos y estatuas descuartizadas que encontramos en la propaganda y en el arte de los años cuarenta. Especialmente en la obra de Enrique Herreros se reconoce la deuda con el surrealismo y el ágil manejo de revistas de publicidad contemporáneas, como *Arts et métiers graphiques*. Efectivamente, sus portadas e ilustraciones son el mejor antídoto contra la tristeza del momento y contra el dictatorial “moldeado de

<sup>32</sup> *La Codorniz*, Madrid y Barcelona, nº 353, 1948. El fotomontaje de Lissitzky apareció en la cubierta de *Foto-Auge*, una de las primeras recopilaciones de fotografía contemporánea, editado en 1929 por Lissitzky y Franz Roh, cuyo *Realismo mágico*, aparecido en 1927 en la editorial Revista de Occidente, tanta influencia tuvo en España.

<sup>33</sup> El cuadro mencionado de Caballero se trata de *Las dos hermanas*, 1944. *Ettore e Andromaca*, de 1917, es la referencia chiriquiana para las figuras. En el cuadro de Herreros también se evocan las máscaras y esqueletos de Solana: *El espejo de la muerte*, 1929, o *Autorretrato con muñecas*, 1943.

<sup>34</sup> Luis Fernández del Amo, “Una exposición de ‘La Codorniz’”, en *Alferez*, Madrid, nº 17, junio 1948, p. 2, en [www.filosofia.org/hem/194/alf/ez1702b.htm](http://www.filosofia.org/hem/194/alf/ez1702b.htm) [Última consulta: 08/11/2016].

## El cuarto secreto



José Caballero, *Las dos bernatas*, 1944. Colección Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela  
Enrique Herreros, *Pintura gradivista*, 1949.  
Colección Fundación Enrique Herreros

cerebros”. Utilizando los recursos de *Gutiérrez* y del cine de preguerra —montaje, collage, remontaje, subtulado, etc.— sus colaboradores dan una vuelta cómica y transgresora a la realidad, revelan los secretos escondidos, aunque sea usando pistas falsas (de ahí que les gustara tanto jugar con las claves de las películas de misterio). ¿En qué otra publicación de esos años se puede encontrar la crítica constante al estraperlo y a la arbitrariedad administrativa, como la vemos en la sección “¡No!. Crítica de la vida” de Álvaro de Laiglesia? Permiten, como los diarios, entrar en “el cuarto secreto” de la época, el que esconde sus miedos y deseos más ocultos. Y tienen siempre, por supuesto, una doble lectura.

Arthur Koestler redefinió el concepto de humor, término para el que realizó la ficha de la *Enciclopedia británica* en 1974. Para Koestler la clave del humor, como la de la ciencia y el arte, es la “bisociación”: la capacidad para relacionar dos elementos no asociados previamente, pero que esconden un nexo oculto. En su concepto de humor, el escritor halla una relación íntima entre lo trágico y lo cómico, una idea a la que se abrió paso a raíz de sus experiencias en la Guerra Civil española y en la Segunda Guerra Mundial. Esa relación, evidente solo en algunos

## Patricia Molins

ejemplos, como los dibujos de Zabaleta o las pinturas de Aurelio Suárez, pero subyacente a muchos otros, proporciona las claves para entender la proliferación de autómatas, maniqués, fantasmas, monigotes, y otras imágenes ambiguas en el arte español de los años cuarenta, como figuras desarraigadas en el tiempo y en el espacio. Su abundancia en el arte español a finales de los años cuarenta constituye un síntoma, y a la vez una consecuencia, del desencanto y el rechazo a la teatralización a la que fue sometida España —su paisaje, sus ciudades, sus habitantes— en los primeros momentos de creación del nuevo Estado, desde la convicción de que, como decía D’Ors, “la esencia está en la máscara”. Pero también constituye una evidencia de hasta qué punto la historia del arte de la posguerra, un proceso culminado por la abstracción y adoptado por las instituciones, deja fuera una pujante línea surrealista, mejor conectada con el arte de preguerra y con el exilio, pero poco aceptada oficialmente.

## El cine de la posguerra española: género y autorreflexividad

Jo Labanyi

Hasta hace poco, se ha tendido a desestimar el cine español de los años cuarenta por considerar que era reflejo de la ideología del régimen. En realidad, fue mucho más variado de lo que se ha dado por sentado. Los motivos son muchos, como veremos. El más importante es que, después de la Guerra Civil, el cine quedó en manos privadas, al contrario que en la Alemania nazi o la Italia fascista. Por ello, las productoras españolas, con independencia de sus simpatías ideológicas, tenían que estrenar películas viables comercialmente; es decir, satisfacer los gustos de un público que acudía en masa a ver cintas de Hollywood como única vía de acceso al mundo exterior.

En las siguientes páginas, voy a analizar los principales géneros del cine de la posguerra española, para concluir con la obra de directores que destacan por sus intentos, en ese periodo dominado por el cine popular, de realizar un cine de autor. Un tema clave con el que vamos a encontrarnos es la autorreflexividad de gran parte de las cintas de la época: algo que es característico no solo del cine arte, sino también de la cultura de masas y su afición por el pastiche. Si he decidido hacer hincapié en los géneros ha sido porque el cine de Hollywood con el que tenían que competir las productoras españolas de los años cuarenta era cine de género, dirigido a un público popular. Los géneros que caracterizaron la producción cinematográfica española de ese periodo fueron, en líneas generales, los mismos que promovía Hollywood, en particular la comedia y el melodrama. El Estado español era muy consciente de la rentabilidad en taquilla del cine estadounidense, lo que se evidencia en su control del sector mediante un sistema de clasificación

## Jo Labanyi

por categorías vinculado a las licencias de importación y doblaje concedidas a las cintas extranjeras. Una categoría baja, sin licencias, significaba casi con seguridad pérdidas económicas; una categoría alta, con varias licencias, podía equivaler a grandes beneficios.

Su naturaleza capitalista ayuda a comprender por qué el cine fue el sector cultural que menos personal perdió con el exilio. Si bien podría entenderse que eso significa que los trabajadores del séptimo arte apoyaban el régimen franquista, o como mínimo se sometían a él, también quiere decir que muchos de ellos habían empezado su carrera con la República y se habían formado con modelos genéricos en sintonía con el proyecto cultural nacional-popular de aquellos años, en el sentido gramsciano de lo nacional-popular como un intento de dar voz al pueblo. La productora más vinculada al franquismo, Cifesa, se había fundado durante la República, en 1932. El cine de la posguerra (junto con otros espectáculos populares, como la revista musical y el deporte) permitió una continuidad cultural con la República, mientras que en la alta cultura hubo una ruptura, debido al exilio de muchos intelectuales. Los trabajadores del cine no eran intelectuales, sino amantes del espectáculo y de la diversión. La segunda no estaba entre los objetivos culturales del régimen franquista, pero el primero sí; de hecho, el cine del nazismo y del fascismo italiano también se basaba en la premisa de que el adoctrinamiento daba mejores resultados mediante la influencia subliminal ofrecida por el espectáculo.

Eso queda ilustrado con las coproducciones rodadas entre 1938 y 1940 por directores españoles en los estudios de la UFA, en el Berlín nazi, y en Cinecittà, en la Roma fascista, como consecuencia de acuerdos alcanzados durante la guerra, cuando los nacionales no tenían acceso a los grandes estudios españoles, situados en Madrid y Barcelona, plazas republicanas. Dejando a un lado la película de compilación propagandística *España heroica* (Joaquín Reig, 1938) y el largometraje también propagandístico *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939, censurado por la dictadura franquista porque terminaba con el abrazo de un soldado nacional y otro republicano, moribundos), las películas rodadas

## El cine de la posguerra española

en Berlín por los veteranos directores Benito Perojo y Florián Rey fueron musicales folclóricos con las grandes estrellas del cine republicano (las cantantes Imperio Argentina y Estrellita Castro y el cómico Miguel Ligeró). A los nazis les interesaba el cine folclórico español para entrar en el lucrativo mercado cinematográfico de América Latina, donde esas cintas tenían éxito. En Roma, Perojo, además de una comedia folclórica, dirigió *Los hijos de la noche* (1939), una mezcla de comedia urbana de teléfonos blancos (un género en el que se había especializado Cinecittà) y divertimento musical hollywoodiense.

Además del hecho de que muchos directores, actores y géneros se mantuvieron después de la guerra, había un solapamiento considerable entre el proyecto populista franquista y el proyecto nacional-popular republicano. En ambos casos se trataba de intentos de incorporar a las clases populares a la nación, pero para la dictadura eso significaba seducirlas con el fin de obtener su consentimiento. Así pues, los dos proyectos se valían de manifestaciones de la cultura de masas con fines muy distintos, lo cual queda ilustrado de forma radical en las dos versiones realizadas por Rey de *La aldea maldita*. La película muda que dirigió en 1930 (justo antes de la República) es una cruda denuncia de la pobreza rural y de un código de honor patriarcal. La nueva versión que hizo en 1942, además de contar con un suntuoso vestuario que recordaba a las falsas recreaciones de trajes regionales del fotógrafo José Ortiz Echagüe, transforma a la heroína en una María Magdalena “redimida” gracias al sufrimiento. En la práctica, como veremos, el proyecto nacional-popular republicano siguió vivo en el cine folclórico de la posguerra; cabe recordar que ese género no se inventó durante el franquismo, sino con la República.

Si los gobiernos republicanos no demostraron ningún interés por proteger el sector cinematográfico, la dictadura suscribió la máxima de Mussolini de que “el cine es el arma más fuerte”, elogiada en la revista de cine de influencias falangistas *Primer Plano*, fundada en 1940 por el Departamento Nacional de Cinematografía. El hecho de que el Estado publicara una revista de cine demuestra la importancia que daba al séptimo arte;

## Jo Labanyi

en las portadas aparecían artistas tanto estadounidenses como españoles. La institución en 1944 de la categoría de películas de interés nacional subrayó el objetivo simultáneo de control y protección económica: las cintas a las que se concedía dicha categoría recibían la máxima cantidad de licencias de importación y doblaje, además de una subvención estatal que podía llegar al cincuenta por ciento de los costes de producción.

Algunos trabajadores del cine de la posguerra habían aprendido el oficio en Hollywood, donde se habían producido a principios de los años treinta, en el interin entre la llegada del sonido y el avance de la tecnología del doblaje, versiones de exportación en distintos idiomas. Entre 1930 y 1935, el futuro director Edgar Neville y el futuro guionista Tono, así como los dramaturgos Enrique Jardiel Poncela y José López Rubio (ambos tendrían una estrecha vinculación con el cine de la posguerra), pasaron periodos de distinta extensión en la meca del cine, escribiendo los diálogos de las versiones españolas de películas de la Metro y la Fox. En 1931 Perojo y Rey dirigieron las versiones en español de cintas de la Paramount en sus estudios de Joinville, a las afueras de París, donde Neville, Tono y Jardiel Poncela también escribían diálogos. Las ingeniosas comedias hollywoodienses en las que trabajaban esos profesionales del cine español dejarían huella en su particular sentido del humor<sup>1</sup>.

El sector cinematográfico español de la posguerra también acogió a operadores judíos del centro de Europa formados en la UFA y huidos del nazismo. Entre lo que ya habían llegado a Barcelona en 1933 estaba Heinrich Gärtner, quien dos años más tarde sería el principal operador de Cifesa y durante la guerra realizaría documentales para el bando nacional; en los años cuarenta sería, con el nombre de Enrique Guerner, el director artístico más destacado del país y formaría a la siguiente generación de operadores, responsables del cine de oposición neorrealista

<sup>1</sup> Stuart Green, *From Silver Screen to Spanish Stage. The Humourists of the Madrid "Vanguardia" and Hollywood Film*, Cardiff, University of Wales Press, 2011.

## El cine de la posguerra española

surgido en los cincuenta<sup>2</sup>. Otro importante director artístico de los años cuarenta, Sigfrido (Siegfried) Burmann, que se había formado con Max Reinhardt, había sido el gran escenógrafo vanguardista del teatro español en los años veinte y treinta. Sería el responsable de crear la estética de las películas épicas y patrióticas de gran presupuesto de Cifesa que se han considerado, junto con el cine folclórico, la esencia del primer cine franquista. Burmann fue también director artístico de la célebre *Raza*, de 1942, escrita con seudónimo por el general Franco y cuyo realizador, José Luis Saénz de Heredia, era primo de José Antonio Primo de Rivera. Formado en la dirección cinematográfica en los años treinta con Luis Buñuel, haciendo ingeniosas comedias populares para la productora prorrepública Filmófono, Saénz de Heredia seguiría haciendo comedias disparatadas después de la guerra, además de escribir letras para las revistas de Celia Gámez.

Tampoco hay que dar por sentado que todos los profesionales del cine de la posguerra tuvieran antecedentes de derechas. Varios de los directores más jóvenes que se asentaron en los cuarenta habían hecho películas propagandísticas para la República durante la contienda, entre ellos Arturo Ruiz Castillo, Rafael Gil, Carlos Serrano de Osma y Antonio del Amo, que fue encarcelado al terminar el conflicto. Aurora Bautista, protagonista de la película épica de Cifesa por excelencia, *Locura de amor* (1948), era hija de un represaliado político.

En la práctica, la forma adoptada por la censura estatal permitía cierta flexibilidad. Antes de que pudiera empezar el rodaje, la productora tenía que presentar el guion a una censura previa; después, la película terminada se entregaba en la Junta Superior de Censura para obtener el veredicto definitivo. Así pues, los censores se fijaban sobre todo en los diálogos, que, hay que reconocerlo, no eran el punto fuerte del cine de la posguerra. El hecho de que la lengua fuera la preocupación principal de los censores se refleja en el decreto emitido en 1941, a imitación de

<sup>2</sup> Román Gubern, “El ciclo antisemítico del cine español de posguerra”, en *Cultura audiovisual (escritos 1981-2011)*, Madrid, Cátedra, 2013, pp. 295-301.

## Jo Labanyi

la Ley de Defensa del Idioma de Mussolini, que hizo obligatorio el doblaje al español de todas las películas extranjeras. Aunque permitía una considerable flexibilidad para la censura gracias a traducciones inexactas, esa legislación tuvo un efecto contraproducente, al hacer que el cine estadounidense fuera más accesible para el público español.

Sin embargo, el cine es algo más que diálogos; el que los censores se concentraran en el guion permitía a los directores buscar lecturas alternativas por otros medios. Y los espectadores españoles, conocedores de la existencia de la censura, eran expertos descodificadores de significados ocultos. Al analizar las películas del primer franquismo, es importante tener en cuenta no solo lo que se dice, sino de qué forma se dice, así como el lenguaje corporal de los actores y la puesta en escena, lo que puede atenuar el significado superficial. Un ejemplo estupendo es el entusiasmo con el que Aurora Bautista interpreta el papel de adúltera reincidente en *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950). En las grandes películas históricas de Cifesa, los decorados monumentales, que raramente tienen ventanas, dan una sensación de claustrofobia que socava la glorificación del pasado. En *Goyescas* (Perojo, 1942), un vestuario y una decoración deslumbrantes convierten la celebración de la españolidad de los primeros cuadros de Goya que hay en la superficie en un divertimento musical hollywoodiense, cuya subversión se acentúa gracias al travestismo de Imperio Argentina, en la piel de una duquesa que se disfraza de bandolero. La representación benévola de los bandoleros que encontramos en varias películas de época provoca una inevitable fricción ideológica, en especial si tenemos en cuenta el empleo franquista del término “bandolero” para referirse a los maquis que actuaron hasta 1951. Eso se refleja en el informe de censura de otro divertimento musical, *La duquesa de Benamejí* (Luis Lucia, 1949), en el que otra duquesa se traviste en un sentido de clase para unirse a un cabecilla bandolero, interpretado por un Jorge Mistral glamuroso y despechugado<sup>3</sup>. Incluso

<sup>3</sup> Luis Fernández Colorado, “La duquesa de Benamejí”, en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español, 1906-1995*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, p. 253.

## El cine de la posguerra española

la sucesión de películas sobre misioneros realizadas a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, en el apogeo de la influencia nacionalcatólica, después de que el régimen redujera la presencia de la Falange en sus gobiernos a partir de 1945, está subvertida por la escasa vestimenta y el torso embadurnado de aceite del protagonista indígena: Jorge Mistral de nuevo en *Misión blanca* (Orduña, 1946) y *La manigua sin Dios* (Ruiz Castillo, 1949). En los carteles de esas películas se ubicaba a los indígenas en primer plano, lo que ofrecía a los espectadores españoles una rara oportunidad de ver carne desnuda.

En la primera posguerra se estrenaron distintas películas propagandísticas sobre el heroísmo del bando nacional durante la contienda, entre ellas la mencionada *Raza*. Ese llamado “cine de cruzada”, recogiendo el término empleado por La Iglesia para referirse al levantamiento militar contra la República secularizante, llegó a su fin en 1942, cuando los aliados empezaron a obtener ventaja en la Segunda Guerra Mundial. (En 1950 se presentó una versión suavizada de *Raza* en la que se habían eliminado los símbolos fascistas y los comentarios antiestadounidenses, y se ordenó la destrucción del original de 1942<sup>4</sup>.) Si *Raza* muestra una femineidad sumisa, la coproducción hispanoitaliana *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940) y *Escuadrilla* (Antonio Román, 1941) presentan a las mujeres como una amenaza para la hombría militar. El mismo periodo también dio lugar a cintas que ensalzaban el heroísmo militar en el Ejército de África, donde había hecho carrera el general Franco: *¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941) y *¡A mí la Legión!* (Orduña, 1942). En ellas, la intensidad de la camaradería entre los hombres del ejército apunta a algo más que una homosocialidad (la homosexualidad de Orduña era un secreto a voces, lo cual no le impidió llegar a ser el director más destacado de la época). El protagonista de esas películas era el

<sup>4</sup> Ferran Alberich, que restauró el original después de que se encontrara una copia en Berlín oriental, analizó las diferencias entre las dos versiones en “‘Raza’. Cine y propaganda en la inmediata posguerra”, en *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 27, 1997, pp. 50-61.

## Jo Labanyi

mismo de *Raza*, Alfredo Mayo, que se especializó en interpretar la masculinidad fascista. En ese contexto, Arévalo ofreció en *Rojo y negro* (1942) una extraordinaria loa a la valentía de la mujer falangista frente a la cobardía del hombre comunista, así como un brillante ejemplo de montaje intelectual eisensteiniano (utilizado también con buenos resultados en *Raza*) y escenografía experimental: por ejemplo, la representación de la cheka republicana como una especie de casa de muñecas en la que vemos lo que sucede simultáneamente en los distintos cuartos. La revista de cine estatal *Primer Plano* alababa a Eisenstein, a pesar del virulento anticomunismo del régimen, como maestro de la propaganda.

En 1947-1951 hubo una segunda oleada de películas sobre la Guerra Civil, cuando, a raíz de la condena de las Naciones Unidas a la España franquista en 1946, el régimen se esforzó por mostrar una cara más aceptable. Si bien esas cintas seguían alabando la “cruzada” nacional, tenían un tono de conciliación, como, por ejemplo, en *¡El santuario no se rinde!* (Ruiz Castillo, 1949), donde Alfredo Mayo interpreta a un republicano persuadido por el heroísmo del bando nacional y la voz en off narradora es la de una mujer, algo excepcional en una película de guerra. En *Rostro al mar* (1951), del mismo Serrano de Osma, cuyas obras experimentales anteriores se tratan más adelante, tenemos un héroe republicano que regresa a España, desilusionado con el comunismo, tras la traición de sus compañeros de exilio en Marsella. El mensaje se complica cuando su mujer, que había permanecido en el país, abandona a un recto y rígido pretendiente franquista para reunirse con su apuesto marido republicano a su retorno.

Esa segunda época de películas sobre la contienda coincidió con la efímera realización de las superproducciones históricopatrióticas de Cifesa, dirigidas por Orduña. En realidad, solo llegaron a rodarse cuatro. La exageración de posturas, vestuario y decorados aporta un talante autorreflexivo que cae en la afectación, lo que permite placeres que atenúan el mensaje patriótico. Únicamente la primera de esas cintas, *Locura de amor* (1948), fue un éxito de taquilla gracias a que aunaba el género épico con el melodrama. La obra de Orduña sale bien parada

## El cine de la posguerra española

de la comparación con la nueva versión rodada en el 2001 por Vicente Aranda, *Juana la Loca*, donde se omite el contexto político subrayado en la cinta de 1948, el de las maquinaciones del padre de Juana, Fernando el Católico, y de su marido, el primer rey Habsburgo de Castilla, Felipe I el Hermoso, para arrebatarle el trono. Ese retrato negativo de Fernando es sorprendente, dada la mitificación de los Reyes Católicos a manos del franquismo. El retrato negativo de los Habsburgo (incluido el emperador Carlos v, hijo de Juana, que narra la historia retrospectivamente) es habitual en esas cintas épicas, que los presentan como usurpadores extranjeros. El mismo mensaje contrario a los Austrias permite a la tercera de esas producciones históricas, *La Leona de Castilla* (1951), exaltar la rebelión de los comuneros en el siglo xvi contra Carlos v; en este respecto, la película coincide curiosamente con la representación de los comuneros como paladines de la democracia por parte de la historiografía progresista.

También resulta curioso, dada la misoginia del régimen, que esas películas épicas de Cifesa (con la excepción de la insulsa *Alba de América*, sobre Colón y el descubrimiento del Nuevo Mundo) se centren en mujeres, en contraste con las cintas hollywoodien-ses del mismo género, que casi siempre tienen un protagonista masculino. El afán de producir espectáculos de gran presupuesto implicaba que las actrices desplegaran toda una sucesión de trajes opulentos que la publicidad de las cintas se encargaba de destacar. La puesta en escena tenía un aire pictórico, no solo porque se utilizaban decorados de estudio y telones de fondo pintados, sino también porque era habitual, en España como en otras partes, que los figurinistas de las películas históricas consultaran cuadros de la época en cuestión. El escenógrafo de *Locura de amor*, Manuel Comba, era hijo del pintor de cámara de las cortes de Alfonso xii y Alfonso xiii y estaba casado con una nieta del pintor histórico del siglo xix Eduardo Rosales, cuyo cuadro de 1864 de Isabel la Católica en su lecho de muerte se recrea en la película, al igual que el imponente retrato de 1877 de Juana la Loca obra de Francisco Pradilla (ambas obras se encuentran en el Museo del Prado). *Agustina de Aragón* (1951) también recreaba la escena en la que su heroína dispara un cañón para repeler a los franceses

Jo Labanyi

Programa de mano de *Agustina de Aragón*,  
Juan de Orduña, 1951. Colección particular



durante el sitio de Zaragoza representada en grabados de la época de la guerra de la independencia y en la serie *Los desastres de la guerra* de Goya. *Agustina de Aragón* es un homenaje extraordinario al valor femenino ante la pusilanimidad masculina, lo cual invertía las normas sexuales franquistas. Da la impresión de que Orduña sintió la necesidad de contener esa fuerza femenina, puesto que la acción se abre y se cierra con una Agustina convertida en matrona recatada que se arrodilla para recibir una medalla de manos del déspota Fernando VII, quien ha recuperado el trono tras la derrota de Napoleón. Esa doble representación de Agustina se replica en el cartel de la cinta, que sitúa la imagen de la matrona por encima de la figura que dispara el fálico cañón.

A pesar de que Cifesa solo realizó cuatro películas épicas patrióticas, entre 1943 y 1951 otras productoras rodaron varias cintas más sobre la historia nacional (sobre todo medieval). La introductora del género en la España de la posguerra fue

## El cine de la posguerra española

la Suevia Films de Cesáreo González (fundada en 1940), con *El abanderado* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943), sobre la guerra de la independencia; otro filme bélico histórico, *Los últimos de Filipinas* (Román, 1945), plasmó el vano heroísmo de las tropas españolas que resistieron en Filipinas una vez terminada la guerra hispanoestadounidense de 1898. El patriotismo de las demás películas sobre la historia nacional se limita en gran parte al hecho de que sus protagonistas (una mayoría aplastante de mujeres que las más de las veces toman las riendas del poder para compensar que los reyes se dediquen a la poesía y a las faldas) sean españolas.

Además de esas representaciones de la historia nacional, se rodaron muchos otros filmes de época, en algunos casos en Cifesa, en ocasiones con protagonistas históricos aunque argumentos ficticios —como en el caso del divertimento musical *La princesa de los Ursinos* (Lucía, 1947)—, pero las más de las veces completamente ficticios. La moda de las películas de época reflejaba lo que sucedía en otras cinematografías, en especial con las producciones británicas contemporáneas del estudio Gainsborough. Se trata de un género ampliamente autorreflexivo por su concepción de la historia como disfraz y representación, lo cual deriva en tramas que giran en torno a la confusión de identidades y da pie a una visión muy posmoderna de la identidad como simulación. Como en las cinematografías de otros países, la inmensa mayoría de las películas de época estaba ambientada en el siglo XIX, lo cual permitía utilizar recargados trajes femeninos con escotes (relativamente) pronunciados: las cintas de época eran el único género en el que se permitían.

Muchas películas de época son musicales folclóricos. Los que transcurren en el siglo XIX suelen estar protagonizados por cantantes gitanas y bandoleros buenos, cuyo atuendo estereotipado da lugar a una teatralidad autorreflexiva. En lo relativo al género, son híbridos que combinan el cine de época con la comedia romántica y/o el melodrama. Los musicales folclóricos ambientados en el presente tienen una teatralidad parecida debido a la tendencia de la heroína a ponerse a cantar en el momento menos pensado. Eva Woods Peiró defiende que el género folclórico es

## Jo Labanyi

una loa a la modernidad, ya que con frecuencia hay una protagonista de clase baja que acaba triunfando en los escenarios de París, La Habana o Nueva York<sup>5</sup>. El ascenso social es fundamental para la trama de esas cintas, da igual que transcurran en el pasado o en el presente, puesto que se centran en la historia de una mujer de clase baja que consigue la mano de un miembro de la clase dirigente, con frecuencia un hacendado o su hijo. Ese mismo argumento es el del mayor taquillazo del cine español previo a la guerra, *Morena clara* (Rey, 1936), donde la heroína gitana logra el amor de un fiscal, lo que representa el matrimonio de una marginada con la ley.

El hecho de que la misma trama continuara después de la guerra demuestra la ambigüedad de esas fábulas de integración social. Sin embargo, aunque el matrimonio de la heroína de clase baja, por lo general gitana, con un payo adinerado pudiera entenderse durante la dictadura como una fantasía de la capacidad de la clase alta para sumar a sus filas a los marginados, en la práctica es la heroína quien se encarga de la seducción y solamente consiente casarse una vez su pretendiente ha aceptado sus gustos musicales populares (el flamenco o su hibridación con la copla, la llamada “canción española”). En *La Lola se va a los puertos* (Orduña, 1947), la cantaora gitana rechaza el amor de un hacendado y su hijo; en *Filigrana* (Luis Marquina, 1949), la protagonista gitana regresa tras triunfar como cantante en Nueva York para comprar la mansión del aristócrata que la sedujo y la abandonó, y luego desahuciarlo. Esas películas cuentan con heroínas que, a golpe de iniciativa e ingenio verbal, eclipsan al protagonista masculino, que suele ser poco expresivo. La continuidad con el cine folclórico de la República resulta evidente, y quizá sea un motivo no reconocido del rechazo sistemático del género por parte de la prensa del régimen (la razón explícita que se daba era que reflejaba una España atrasada).

El carácter extravagante de esos musicales puede adoptar una dimensión autorreflexiva explícita, como en la coproducción

<sup>5</sup> Eva Woods Peiró, *White Gypsies. Race and Stardom in Spanish Musicals*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.

## El cine de la posguerra española

hispanofrancesa *El sueño de Andalucía* (Lucia, 1952), cuyo coprotagonista masculino fue Luis Mariano, exiliado republicano que había llegado a ídolo de la canción en Francia. Al terminar la película, la cámara retrocede para mostrarnos la partida de los técnicos y el reparto hacia España, donde van a ver la Andalucía de verdad. Eduardo García Maroto, cuya autorreflexiva cinta *Tres eran tres* se analizará más adelante, había hecho en 1942 el musical folclórico *Canelita en rama*, una película que parodia el estereotipo del gitano haragán mediante el subargumento cómico de los parientes masculinos de la heroína, que imitan el lujoso modo de vida del hacendado y proclaman que ellos tampoco trabajarían ni en sueños. La nueva versión que en 1954 rodó Lucia de la *Morena clara* de 1936 es una desternillante caricatura del género en cuyo prólogo paródico se rastrea la invención del flamenco hasta la huida del antiguo Egipto de una tribu perseguida por la Guardia Civil.

Los melodramas también abarcan tanto el cine de época como ambientaciones modernas. Los años cuarenta fueron la época dorada del melodrama cinematográfico, en Hollywood y en el resto del mundo. Se consideraba que eran películas “para mujeres” debido a sus emociones a flor de piel y a que solían centrarse, sobre todo, en mujeres victimizadas. Casi todos los melodramas ambientados en el pasado eran adaptaciones de textos literarios. En varios se recurría a obras de novelistas conservadores del siglo XIX como subterfugio para reflejar conductas femeninas inmorales que pasaran la censura: Alarcón en *El escándalo* (Saénz de Heredia, 1943) y *El clavo* (Gil, 1944), o el jesuita padre Coloma en la mencionada *Pequeñeces*. En *Malvaloca* (Marquina, 1942), que narra la redención de una mujer perdida, se versiona el melodrama mudo de Perojo de 1926, a su vez adaptación de una obra de teatro de los populares dramaturgos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Benavente era otra fuente de melodramas habitual, como en *La malquerida* (López Rubio, 1940), adaptada anteriormente por Ricardo de Baños (1914) y en Hollywood (*The Passion Flower*, Herbert Brenon, 1921), que dramatiza el amor incestuoso y asesino de un hombre por su hijastra, o en la excelente *De mujer a mujer* (Lucia, 1950), que explora la relación entre una

mujer y la amante de su marido y en la que el sacrificio femenino, de manera chocante, adopta la forma del suicidio de la segunda.

La conducta exagerada que exige el género explícita, probablemente, por qué tantos de los melodramas del cine de posguerra transcurrían en el pasado, pero hasta la propia contienda recibió un tratamiento melodramático en *Porque te vi llorar* (Orduña, 1941), en la que una aristócrata violada y embarazada por un republicano durante la guerra encuentra la felicidad con un veterano del bando nacional de clase trabajadora al que una herida de guerra ha dejado impotente; el marido ideal es, al parecer, un nacional castrado. *La calle sin sol* (Gil, 1948) anticipa el neorrealismo en su retrato de un héroe francés que, huyendo de la justicia, llega al barrio chino de Barcelona y recurre a las sombras, al estilo del film *noir* de Hollywood, para reflejar las sospechas sobre su culpa.

La aplastante mayoría de las películas realizadas en los años cuarenta eran comedias ligeras (por lo general románticas), muchas de las cuales entran en la categoría de comedia disparatada. Curiosamente, si las cintas rodadas durante la República tenían con frecuencia una ambientación rural, la primera mitad de la década de los cuarenta (cuando se idealizó el campo como antídoto de la ciudad moderna y degenerada) estuvo dominada por la producción de comedias urbanas elegantes y sofisticadas: una muestra de que el cine estaba más en sintonía con la comedia hollywoodiense y la italiana de teléfonos blancos que con la ideología del régimen. Las frívolas tramas se basan a menudo en falsos matrimonios en los que florece el amor a pesar del anhelo de independencia de la heroína, como, por ejemplo, en *Un marido a precio fijo* (Gonzalo Delgrás, 1942) o *La vida empieza a medianoche* (Orduña, 1944), ambas producciones de Cifesa. Esas comedias son sorprendentes en un periodo en el que las mujeres habían perdido todos los derechos legales ganados con la República, si bien el encomio de la independencia femenina queda atenuado con frecuencia por un formato de “fierecilla domada”. Las comedias de teléfonos blancos entraron en declive a partir de 1945, cuando la hegemonía pasó de la Falange al nacionalcatolicismo.

## El cine de la posguerra española



Programa de mano de *Un marido a precio fijo*, Gonzalo Delgrás, 1942. Colección particular

Durante la primera mitad de los años cuarenta se adaptaron varias novelas del humorista Wenceslao Fernández Flórez, vinculado con el cine desde mediados de los veinte<sup>6</sup>. Las más interesantes son *El destino se disculpa* (Sáenz de Heredia, 1945), en la que el Destino aparece como un narrador autorreflexivo, e *Intriga* (Román, 1942), parodia de una película de suspense de Hitchcock en la que al final se anuncia que el director es el autor del crimen. Otra caricatura de ese género es *El viaje sin destino* (Gil, 1942), cuyos personajes están atrapados en una mansión gótica a la que los ha llevado una agencia que organiza viajes sorpresa. Es interesante destacar que el cine de suspense se parodiaba en España antes de que empezaran a rodarse cintas

<sup>6</sup> Ver el importante libro de José Luis Castro de Paz *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*, Santander, Shangrila, 2012, pp. 98-126.

## Jo Labanyi

serias de ese género en el país; los primeros ejemplos serían *Apartado de Correos 1.001* (Julio Salvador, 1950) y *Brigada Criminal* (Ignacio F. Iquino, 1951).

De hecho, las parodias fueron un ingrediente básico del primer cine franquista, no solo del cine folclórico patrio, sino también, como en los ejemplos anteriores, de géneros habituales en Hollywood. La culminación de esa tendencia es *Tres eran tres* (García Maroto, 1954), donde el realizador revisaba tres cortos dirigidos por él mismo durante la República, *Una de fieras* (1934), *Una de miedo* (1935) e *Y ahora... una de ladrones* (1936). Esas tres cintas previas a la guerra contaban con guion de Miguel Mihura, más conocido como fundador en 1941 de la revista humorística *La Codorniz* y como autor de dramas del absurdo (escribió los diálogos de *Intriga*). Mihura conocía bien el cine de género hollywoodiense porque Cifesa lo había contratado en 1934 para supervisar el doblaje de las películas que importaba, y también por su estrecha amistad con sus compañeros humoristas Tono, Jardiel Poncela y López Rubio, que habían trabajado en Hollywood<sup>7</sup>. Los cortos originales eran tres “así se hizo” paródicos: el primero, de una película etnográfica; el segundo, de una de vampiros, y el tercero, de una de gánsteres. En la posterior *Tres eran tres*, con guión de Tono (colaborador habitual de *La Codorniz*), se cambian los géneros. Ahora las caricaturas se centran en *Frankenstein* (*Una de monstruos*, en la que el monstruo salva a los amantes de las garras del científico loco), el cine del Oeste (*Una de indios*, que termina con los vaqueros, las vaqueras y los indios montando un negocio juntos) y el cine folclórico español, parodiado mediante un “así se hizo” que, en muchos sentidos, remite al clásico de Luis García Berlanga de 1952 *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, con guión de Mihura. La nueva versión García Maroto de 1954 se inserta en una estupenda estructura autorreflexiva que parodia los dramas de tribunales cuando se juzga a los productores, al director y a los actores de *Tres son tres* por plagiar a Hollywood, en lo que es también una parodia del Comité de Actividades Antiamericanas

<sup>7</sup> Stuart Green, óp. cit., p. 10.

## El cine de la posguerra española

del Congreso de Estados Unidos, con un final en el que el juez cede el veredicto al público de la sala de cine.

Tal vez sería mejor relacionar *¡Bienvenido, Mister Marshall!* no tanto con el cine neorrealista de oposición que surgiría en los años cincuenta como con la tradición de las parodias de género que se remonta a los cortos de García Maroto de los treinta y que continuó en los cuarenta. Los géneros parodiados en la cinta de Berlanga son el cine folclórico español, el realismo socialista soviético, el neorrealismo italiano y, de Hollywood, las películas del Oeste, las de gánsteres y el film *noir*, así como, una vez más, el Comité de Actividades Antiamericanas. Otra caricatura maravillosa, en este caso del neorrealismo, es el prólogo de *Cerca de la ciudad* (Lucia, 1952), la historia de un cura obrero de una barriada de Madrid que empieza con el rodaje en exteriores de la vida cotidiana que era fundamental para el cine neorrealista italiano. La cinta de Lucia se estrenó un año después de la Semana del Cine Italiano de Madrid, que dio a conocer a los directores españoles el neorrealismo italiano, y también un año después de que el falangista radical José Antonio Nieves Conde anticipara con *Surcos* el retrato neorrealista de la miseria urbana en un deseo de animar a los inmigrantes a volver al campo. El cine neorrealista español despegaría en 1955 con *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem): una vez más, la parodia precede a la instauración del género en España.

Si bien el efecto de esas caricaturas se basa en el conocimiento de los géneros cinematográficos populares, a Mihura y a Tono se los ha vinculado (junto con Jardiel Poncela, López Rubio y Neville) a la vanguardia de los años veinte como “la otra generación del 27” por su práctica de un absurdo semejante al de Ramón Gómez de la Serna y a la defensa por parte de José Ortega y Gasset de una autorreflexividad lúdica. Emparentarlos con el surrealismo parece inadecuado, ya que no existe interés por el funcionamiento del inconsciente; se trata de tonterías concebidas para burlarse de todo. Las obras de teatro de Jardiel Poncela, también colaborador de *La Codorniz*, empezaron a llevarse al cine en 1927, lo cual continuó con la República, y en los años cuarenta para decaer a partir de 1947 cuando la hegemonía

del nacionalcatolicismo ya fomentaba el cine de tendencias más moralizantes (hay que recordar que en España defendían el neorrealismo, con su mensaje social serio, sectores eclesiásticos radicales). Las adaptaciones cinematográficas de las comedias disparatadas de Jardiel Poncela —por ejemplo, *Eloísa está debajo de un almendro* (Gil, 1943)— anticipan las cintas de ese género rodadas por Jerónimo Mihura con guión de su hermano Miguel, que recurren a diálogos absurdos y acelerados para burlarse del tradicionalismo y de su contrario, la modernización (*Castillo de naipes*, 1943), o del tópico de la alegría española y su contrario, la ética del trabajo capitalista (*Mi adorado Juan*, 1949).

Encontramos un sentido de lo absurdo parecido en el cine de Edgar Neville, otro colaborador de *La Codorniz*. Su corto de 1941 *Verbena* es una visión nostálgica de la feria ambulante como espacio de representación autorreflexiva, con decorados del ruso Pedro Schild (Pierre Schildnecht), que había trabajado en Francia con Perojo desde 1924 a 1926, así como en *Napoleón* de Abel Gance y en *Un perro andaluz* y *La edad de oro* de Buñuel, para huir del país vecino a España en 1940 debido a la ocupación alemana. Schild introdujo en el cine español la técnica de la pintura mate sobre cristal y el empleo de miniaturas en primer plano para realzar la ilusión visual, en sintonía con los trucos de ilusionismo de los artistas de la feria (el tragafuegos, la mujer barbuda, la cabeza decapitada) que se ven en la cinta. Se ha hablado de la influencia de *La parada de los monstruos* (Todd Browning, 1932) en *Verbena*, pese a que Neville se marchó de Hollywood en 1931; también bebe del culto a la verbena popular que profesaba la vanguardia española de antes de la guerra (los cuadros de Maruja Mallo, el documental experimental de 1930 *Esencia de verbena*, de Ernesto Giménez Caballero). La autorreflexividad de *Verbena* se intensifica con la introducción en la alegría de la feria de una trama de película de gánsteres, cuyo complot frustrado permite que siga la representación. Este corto se anticipa a la visión estilizada de la cultura popular madrileña que vemos en los filmes de Neville *La torre de los siete jorobados* (1944), *Domingo de carnaval* (1945) y *El crimen de la calle de Bordadores* (1946), que combinan efectos *noir* y grotescos con lo fantástico, lo gótico y el suspense. En los

## El cine de la posguerra española



*La torre de los siete jorobados*, Edgar Neville, 1944.  
El laberinto subterráneo.

tres casos se trata de películas de época cuyos diálogos, acelerados, ingeniosos y populares, evocan la tradición del sainete de finales del siglo XIX y principios del XX; en la primera y la última aparecen cafés cantantes, mientras que la segunda está ambientada en las tradiciones del Carnaval, reflejadas gracias a la estética grotesca del pintor José Gutiérrez Solana, que colaboró con Neville en los decorados. Se ha afirmado que el cine de Neville se inspira en una tradición grotesca muy española (el período negro de Goya, el esperpento de Valle-Inclán), pero su mezcla de géneros, además de sus cruces de alta y baja cultura, va más allá de lo nacional.

Pedro Schild trabajó también en la escenografía de *La torre de los siete jorobados*, cuyo laberinto subterráneo (una torre invertida) es toda una hazaña como ilusión visual, rodada en gran medida gracias a maquetas a escala. Los espejos (los que deforman y los que no) son piezas fundamentales de esta película, basada en una novela popular de 1920 de Emilio Carrere. Se subvierte literalmente la capital española mediante ese laberinto subterráneo, construido por los judíos en tiempos de su expulsión de 1492 y ocupado en la actualidad por una banda de jorobados falsificadores y asesinos; el final feliz añade la comedia romántica a

## Jo Labanyi

la mezcla de géneros. *Domingo de carnaval* también combina el suspense y la comedia romántica, con sus personajes populares, centrados en el Rastro y disfrazados para el Carnaval, y su heroína (la compañera de Neville, Conchita Montes), convertida en detective aficionada que, travestida de don Juan Tenorio, resuelve el asesinato. La escenografía recrea los primeros cuadros de Goya, así como la España negra de Gutiérrez Solana. *El crimen de la calle de Bordadores* es una cinta de suspense autorreflexiva, basada en un célebre asesinato de finales del XIX, que recurre a escenas retrospectivas falsas para narrar lo que no sucedió. Las enrevesadas tramas de las tres cintas les confieren un talante paródico.

Las demás películas de Neville cuentan con ambientaciones modernas. *La vida en un hilo* (1945) y *Nada* (1947), esta última basada en la novela homónima de Carmen Laforet de 1945, son dos ejemplos notables por tener a una mujer, en ambos casos Conchita Montes, como centro de atención. La primera, una comedia encantadora, va alternando las vidas pasadas reales y posibles de la heroína, reveladas por una vidente (que adivina el pasado, en lugar del futuro) que conoce en el tren que la lleva a Madrid tras el entierro de su marido, un individuo provinciano y aburrido. Al llegar a la capital, se encuentra con el artista bohemio cuya oferta de llevarla en coche un día de lluvia había estado a punto de aceptar en el pasado, y en esa ocasión lo elige a él. Lo real y lo posible se difuminan, ya que la vidente adivina ambas cosas (más escenas retrospectivas falsas). La diversión que le ofrece el artista bohemio en las escenas que muestran la vida que podría haber llevado con él suponen una crítica significativa de la seriedad franquista. Por su parte, *Nada* es un crudo melodrama que recurre con maestría a técnicas *noir* (sombras, ángulos deformados, planos picados, techos que se ciernen sobre las cabezas de los personajes) para mostrar la opresión de la vida en la Barcelona de la posguerra. La cinta da la vuelta al film *noir* hollywoodiense al presentar a una mujer que investiga una psicología masculina seductora pero amenazante; la serenidad de Andrea contrasta con la histeria de sus tíos. La película termina cuando la joven huye de la lóbrega fuerza de atracción que ejerce el piso de su

## El cine de la posguerra española



*Nada*, Edgar Neville, 1947. Román observa cómo Andrea descende la escalera

familia, pero la cámara hace un giro final de ciento ochenta grados cuando el hueco de la escalera, muy de film *noir*, vuelve a arrastrarla hacia él. Muy distinta es *El último caballo* (Neville, 1950), que anticipa la crítica neorrealista de la vida urbana, pero recurriendo a la comedia para contar las tribulaciones de un inmigrante rural que no encuentra dónde dejar su caballo en un Madrid tomado por los automóviles. A diferencia de la película de Nieves Conde *Surcos*, del año siguiente, la de Neville acaba con una solución intermedia cuando el protagonista se pone a cultivar flores en una parcela y utiliza el caballo y el carro para venderlas por las calles.

Concluyo con dos directores que emplearon con brillantez las técnicas del film *noir*, pero sin concesiones a la cultura de masas. La obra más conocida de Serrano de Osma, *Embrujo* (1947), parte del género más popular de la posguerra, el cine folclórico, para dar lugar a una película experimental de la que se eliminan todos los placeres del cine de masas. Protagonizada por Lola Flores y Manolo Caracol, conocidos por ser pareja artística y sentimental en la vida real, la cinta combina la artificiosidad de las actuaciones de una cinta folclórica con el empleo de distorsiones y de decoración vanguardista. Se trata de un melodrama

## Jo Labanyi

Embrijo, Carlos Serrano de Osma, 1947.  
Alucinación alcohólica de Manolo



sombrío que relata la caída de Manolo en el alcoholismo mientras Lola, que lo ha rechazado, triunfa en el extranjero. La realidad y las alucinaciones se confunden cuando vemos las actuaciones de ella pasadas por el tamiz de la mente cada vez más trastornada de él. Cuando Lola regresa a España y durante su número Manolo cae muerto, ella también se derrumba; el talento para el baile la ha abandonado ahora que él ya no la sueña, un mensaje misógino que, sin embargo, pone en cuestión la relación entre lo real y lo imaginado, en especial con el último baile de Lola (en este caso es ella quien sufre la alucinación), que coincide con el entierro de Manolo. En los decorados se confunden el film *noir* y el surrealismo, en una exploración del inconsciente. Serrano de Osma, que había sido crítico de cine durante la República, teorizó el film *noir* (el término aún no se utilizaba) en su análisis de las películas de Robert Siodmak y Orson Welles en la revista *Cine Experimental*, que era única entre las publicaciones cinematográficas de la época por estar dirigida a los entendidos y de la cual fue director en 1945-1946. Su primer filme, de 1946, es una extraordinaria adaptación de *Abel Sánchez*, de Unamuno, que emplea técnicas *noir* para retratar la psicología trastornada del protagonista, quien se cree culpable de un asesinato. *La sirena*

## El cine de la posguerra española

*negra* (1947), basada en una novela de Pardo Bazán, explora la psicología también trastornada de un protagonista obsesionado con la muerte, mientras que en *La sombra iluminada* (1947), hoy perdida, retrataba a un loco acusado injustamente de asesinar a su prometida. Esos tres filmes experimentales se conocen como su “trilogía telúrica”, por el nombre de los Telúricos, el grupo de aficionados al cine de Barcelona que Serrano de Osma reunió a su alrededor en aquella época<sup>8</sup>. Ese término hace referencia a un retorno no a la tierra, sino a las raíces primitivistas y experimentales de los inicios de la teoría del séptimo arte. En ese sentido, las películas de Serrano de Osma anticipan la creación en 1948 de la escuela de Altamira, por parte de pintores inspirados por las pinturas rupestres de esa cueva, para promover la abstracción.

El rotundo fracaso de crítica y público de esas cintas obligó a Serrano de Osma a dejar el cine experimental y en 1947 pasó a dar clases en el recién fundado Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC). No obstante, no lo abandonó por completo, ya que sería asesor técnico de la extraordinaria película de Daniel Mangrané *Parsifal* (1951). La elección del tema debe entenderse en el contexto de la célebre visita de Himmler al Monasterio de Montserrat en octubre de 1940, convencido de que allí se encontraba el Santo Grial; de hecho, el libreto de Wagner lo ubica en Montsalvat, en el norte de España. La película se estrenó coincidiendo con los preparativos del Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona de 1952 y se proyectó la víspera de su inauguración. Serrano de Osma llegó al proyecto cuando la censura ya había aprobado el guion revisado, aunque en los títulos de crédito aparece como responsable de su escritura. En esa versión revisada se añaden nuevos elementos católicos y un marco narrativo en el que unos soldados refugiados en Montserrat durante una hipotética Tercera Guerra Mundial encuentran un manuscrito que cuenta la historia de Parsifal, que pasa a ser el relato principal para regresar al final

<sup>8</sup> Asier Aranzubia Cob, *Carlos Serrano de Osma. Historia de una obsesión*, Madrid, Filmoteca Española, 2007, pp. 75-141.

a los soldados, cuando un rótulo anuncia el surgimiento de la fe entre las ruinas de la guerra<sup>9</sup>.

La película es, en la práctica, una mezcla incoherente de imágenes arias y católicas en la que un Parsifal que recuerda a Tarzán llega a Montserrat y se transforma en la figura de un Cristo victoriano, del mismo modo que la seductora Kundry muta en María Magdalena. El niño Parsifal y su madre, interpretada por la bailarina francesa de origen ruso Ludmilla Tchérina, son estereotipadamente arios, pero la misma actriz da vida a la tentadora Kundry de cabello oscuro. La fotografía de Cecilio Paniagua del paisaje montañoso es impresionantemente primitivista, mientras que los decorados del pintor José Caballero, en especial el Jardín de los Pecados Capitales, basado en cuadros del Bosco, rayan en lo surrealista, con referencias a la obra de Caballero previa a la guerra. Toda la cinta tiene un aire pictórico, con su ritmo pausado y sus efectos de cuadro vivo. Aunque no sabemos exactamente cuál fue la aportación de Serrano de Osma, la estética primitivista y surrealista de la película es una continuación lógica de sus obras experimentales anteriores.

Serrano de Osma también ayudó a financiar y producir el que tal vez sea el filme más autorreflexivo de la historia del cine español: *Vida en sombras* (Llorenç Llobet-Gràcia, 1948). El movimiento del cine amateur catalán, en el que Llobet-Gràcia era una figura destacada, desdeñaba el cine comercial y hacía hincapié en la calidad artística. La única incursión del director en el cine comercial estuvo marcada por el fracaso: no consiguió financiación estatal para los costes de producción y luego recibió la clasificación de tercera categoría, lo cual limitaba su exhibición a cines de barrio. Cuando por fin se estrenó en 1953, pasó desapercibida hasta su restauración en 1983. La vida del cineasta protagonista está marcada por el séptimo arte desde un buen principio: nacido en una barraca de feria donde se proyectan filmes, pasa su infancia viendo películas mudas y luego las primeras habladas, trabaja para una revista de cine, se compromete mientras ve *Romeo y Julieta* y filma el 19 de julio de 1936 la resistencia popular al

<sup>9</sup> *Ibíd.*, pp. 190-221.

## El cine de la posguerra española



*Vida en sombras*, Llorenç Llobet-Gràcia, 1948.  
El protagonista filma batalla cajellera en  
Barcelona tras el estallido de la Guerra Civil

golpe militar en las calles de Barcelona, durante el cual su mujer, embarazada, muere por culpa de una bala perdida. A partir de ese punto, el cine se convierte en la señal del trauma, superado finalmente cuando ve *Rebecca* de Hitchcock, en la que se identifica con la culpa obsesiva de Laurence Olivier por la muerte de su primera mujer, lo que lo libera para volver a filmar. *Vida en sombras* termina con el equipo técnico que rueda el inicio de la película del protagonista, titulada *Sombras*, que repite la primera escena del filme que acabamos de ver. La cinta, un homenaje a la historia del cine, plantea preguntas sobre la relación entre ficción y documental, sobre la ética del reportero de guerra y sobre los efectos psicológicos de la identificación proyectiva que permite el séptimo arte. También hace gala de su sofisticación técnica en el manejo de las luces y las sombras, la escenografía y la fotografía, por no hablar de la expresiva interpretación minimalista de Fernando Fernán Gómez.

He terminado con Neville, Serrano de Osma y Llobet-Gràcia para mostrar que la España de los años cuarenta dio lugar a una serie de películas brillantes desde el punto de vista artístico, así como a una gran producción de filmes populares que no siempre se ajustaban a la ideología del régimen. Tan solo he mencionado

Jo Labanyi

brevemente el cine neorrealista de oposición que surgió a lo largo de los cincuenta, puesto que esa historia es bien conocida. Espero haber demostrado que la autorreflexividad, considerada a menudo el distintivo del cine arte, es también un rasgo importante del cine popular, lo que permite a Neville, quizá excepcionalmente, aunar los dos. Cabe también señalar que el cine popular de los cuarenta se centra notablemente en las mujeres, en contradicción con la misoginia del régimen, mientras que los directores que pretenden crear cine arte se deciden por dramas masculinos (Neville es una vez más la excepción). Lo mismo podría decirse del cine neorrealista de los cincuenta, que da un paso adelante en cuanto a habilidad artística y análisis político, pero un paso atrás en lo relativo a la representación del género.

## Enrique Herreros o la vida como un collage

José Luis Rodríguez de la Flor

*La Codorniz* de Herreros levanta el vuelo

Una viñeta humorística de Enrique Herreros publicada en *La Codorniz* (nº 352, 8 de agosto de 1948) representa un duelo a espada. Los protagonistas, ambos muy semejantes, se atraviesan el pecho mutuamente en sincronía. La escena es contemplada por dos padrinos, típicos monos herrerianos que señalan la escena debatiendo absurdamente quién ha vencido<sup>1</sup>. De ambas espadas sale una gota de sangre. Toda una alegoría en clave de humor negro con la que Herreros describe las consecuencias de aquel duelo a muerte que fue la Guerra Civil.

Bajo los escombros de aquel enfrentamiento quedaba sepultada, fracturada y dividida toda una generación de humoristas, artífices en los años veinte de la llegada del llamado humor nuevo. Esta generación contaba con un número impreciso de miembros, entre los que se encontraba un joven Enrique Herreros llamado a revolucionar la ilustración gráfica humorística de la segunda mitad del pasado siglo.

Cuando nace el primer número de *La Codorniz* el 8 de junio de 1941, la situación para el humor en España, más que festiva era lúgubre, más que poética era “edgar-poética”. Si para el romántico Larra escribir en España era llorar, para Enrique Herreros ser dibujante de humor entonces era aullar. Del dibujo cómico

<sup>1</sup> Se llaman monos a las figuras recurrentes que aparecen en múltiples viñetas y que concretan y especifican el estilo de un dibujante de humor. Los de Herreros eran unos hombrecillos de largas barbas y gabán indefinible que pululaban por toda la revista.

## José Luis Rodríguez de la Flor

en aquellos años se podía pues morir de inanición. Una de las aficiones del primer Herreros codornicesco fue parodiar la petulancia del falso triunfalismo. En una ilustración satírica de 1946 firmada por él, dos esqueletos de factura expresionista dialogan apoyados en la barra de un bar. La leyenda reza: “¡Pues aquí donde me ve amigo mío ¡ni una muela picada!”<sup>2</sup>.

Wenceslao Fernández Flórez, colaborador desde los inicios del semanario, ofrecía su punto de vista: “Más allá del ‘crucigrama’ no hay más que la desolación espiritual, sobre la que revuela, con su aguijón cargado de sueño, la mosca ‘tsé-tsé’<sup>3</sup>. Se requería mucho optimismo para volver a crear una comicidad que mantuviera un mínimo de libertad, que contribuyera a pensar con ironía, a recuperar la autoestima, el talento maltratado, a mantenerse en pie y defender con dignidad las propias e individuales convicciones en un medio social dominado desde el poder por el miedo y la superstición.

Podría parecer contradictorio, con este ideal de independencia y pensamiento libre, que los humoristas Tono, Miguel Mihura y Enrique Herreros, quienes ya se conocían desde la década de los años veinte, se encontraran dibujando y escribiendo su humor nuevo en *La Ametralladora. Semanario de los soldados*. Editada en San Sebastián a partir de 1937, la revista era una mezcla de humor, ácida y mordaz propaganda política y noticias sobre la guerra. Miguel Mihura, que era el director de la sección humorística en esta época, puso en práctica, junto con Herreros y Tono, su humor surrealista en este nuevo contexto. Pero resultaba incongruente e irrealizable el intento de un humor neutral en un escenario totalitario de ideología fascista, que presionaba en contextos de creación artística para una mayor implicación ideológica.

Motivos personales y profundos, entre los que no podemos excluir los de la mera supervivencia, pudieron impulsar a Enrique Herreros a esta colaboración. Habrá que recordar que solo unos meses antes de su colaboración en *La Ametralladora*,

<sup>2</sup> Enrique Herreros, en *La Codorniz*, Madrid, nº 233, 27 de enero de 1946.

<sup>3</sup> Wenceslao Fernández Flórez, “El aburrimiento”, en *La Codorniz*, Madrid, nº 39, 1 de marzo de 1942.

## Enrique Herreros

a mediados del año 1938, había realizado una serie de carteles gráficos a favor de la República<sup>4</sup>.

Acabada la guerra, los tres amigos deciden fundar *La Codorniz* con Miguel Mihura como director, y dar al semanario un sesgo de completa confrontación con el panorama oficial. *La Codorniz* de Mihura no siguió los pasos de *La Ametralladora*, como quizás podía esperarse de unos creadores que formaron parte del bando vencedor. Más bien al contrario, se convirtió en una enmienda a la totalidad de lo que todos hasta entonces parecían haber dado por válido. Desde el primer número no hubo ni una sola mención, ni una sola alabanza hacia el régimen franquista. Paulatinamente la revista se fue convirtiendo en una crítica al monopolio de un poder cerrado, a un espacio mental opresivo. El semanario llegó a ser lo que el escritor Félix de Azúa denomina “una luz humorística en la noche del franquismo”<sup>5</sup>.

Intentó desvincularse de contenidos políticos explícitos, pero sin dejar de hacer por ello una crítica a los usos y costumbres de la burguesía conservadora de la sociedad franquista, siempre desde un lenguaje críptico y surreal dirigido a aquellos que lo supieran entender. Crearon para *La Codorniz* un mundo imaginario y utópico que mostrase la irracionalidad que existe en el ser humano dentro de lo supuestamente lógico. Contra lo que pudiera parecer no era una huida de la realidad, sino la bien planeada fuga de una atmósfera de control ideológico totalitario hacia la fuente de su creatividad. Esta no era otra que aquel humor absurdo practicado en sus comienzos en *Buen Humor* y *Gutiérrez*, revistas que abarcaron toda la década de los veinte. Este tipo de

<sup>4</sup> Algunos de ellos son: *Obrero trabaja y venceremos*, ca. 1936, impreso por Obreros General Motors, Lit. F. & R. Bastard, Col·lecció Cartells del Pavelló de la República (UB); F-1040, Col·lecció de la Memòria Digital de Catalunya: Cartells del Pavelló de la República (Universitat de Barcelona), <http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/pavellorepu/id/455>; o *¡Imitad! al héroe del pueblo*, ca. 1937, con fotografía de Buenaventura Durruti, col. Cartells del Pavelló de la República (UB); F-1018, editado por la Universitat de Barcelona, <http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/pavellorepu/id/444> [Última consulta: 4/12/2016].

<sup>5</sup> Félix de Azúa, “*La Codorniz* según Felix de Azúa”, en *El País*, 26 de enero de 2012.

## José Luis Rodríguez de la Flor

humor era para Tono y Mihura no solo un motivo de inspiración literaria, sino el motor de su propia experiencia vital y cotidiana, por encima de sus simpatías políticas. Tono se preguntaba qué era eso de la verdad que todos parecían poseer, y él mismo se contestaba: “La verdad misma es una floración que es verdad porque antes fue utopía; es realidad, porque antes fue promesa; que es certeza porque antes fue inseguridad; que es autenticidad porque antes fue ficción y que es Pepe porque antes fue Valladolid”<sup>6</sup>.

La dicotomía entre un arte al servicio de una ideología determinada o dependiente exclusivamente de la sensibilidad artística, comenzó en Europa en la década de los veinte y se reflejó en el desarrollo del humor absurdo. Acusado en un principio de frívolo por su falta de actitud crítica, este fue impulsado y revelado en toda su formulación demoledora a través de los movimientos dadaísta y surrealista como ingrediente básico de la disolución de lo aparentemente real. Sobre el planteamiento del absurdo escribe el ensayista Eduardo Stilman: “Es una subversión profunda y definitiva, porque pretende abrirnos las cárceles más herméticas, que son las de nuestra mente. Y a la cabeza de esta magna revolución, en busca de esta libertad flamante, marcha el humorismo absurdo que se burla de la rigidez de la lógica, acompañado con frecuencia por la poesía”<sup>7</sup>.

España no fue ajena a esta influencia en torno al humor. A principios de la década de los veinte, aparece bajo el ideario estético de Ramón Gómez de la Serna una serie de escritores e ilustradores que renuevan y revolucionan el panorama del humor gráfico y literario haciendo la transición de la sátira y la caricatura política a un humor moderno y cosmopolita, en conexión con los principios del dadaísmo y el surrealismo. Esta generación, llamada posteriormente “la otra generación del 27” agrupaba a escritores humoristas como Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Antoniorrobes, José López Rubio, Edgar Neville,

<sup>6</sup> Tono (Antonio Lara), “Pájaros y flores”, en *La Codorniz*, Madrid, nº 74, 1 de noviembre de 1942.

<sup>7</sup> Eduardo Stilman, *El humor absurdo. Antología ilustrada*, Buenos Aires, Editorial Brújula, Breviarios de Información literaria, 6, 1967, p. 11.

## Enrique Herreros

Antonio G. Dalmau, Fernando Perdiguero “Menda” y el propio Ramón Gómez de la Serna, entre los más destacados, e ilustradores como Salvador Bartolozzi, K-Hito (Ricardo García López), Tono, Baré, Rafael Barradas y un largo etcétera. *La Codorniz* no apareció de manera aislada o desvinculada artísticamente, sino como heredera directa de estos principios estéticos que ya los mismos protagonistas habían puesto en práctica dos décadas atrás. El reto se planteó al mantenerla en un contexto difícil como fue la dictadura franquista. Parodiando la lluvia de prohibiciones de todo tipo que en esa época caía sobre la sociedad española, *La Codorniz* lanzó en sus páginas uno de sus famosos lemas: “Se prohíbe llorar” que era como el acta de no rendición del humor frente al estado de las cosas.

Enrique Herreros:  
un collage de arte y humor

Desde el segundo número de *La Codorniz*, Enrique Herreros se constituye como el cerebro gráfico de la publicación, con una sólida formación artística autodidacta, una inmensa capacidad de trabajo y un talento intuitivo especialmente dotado para el humor. Hombre polifacético, humanista, no circunscrito a un único oficio, sino más propio de una personalidad renacentista, supo expresar su personalidad artística en los más diversos campos: pintor, grabador, cartelista, montañero, cineasta, publicista y un largo etcétera en el que también caben los tan dispares y juveniles oficios de boxeador y archivero de expedientes del catastro. Así comienza a perfilarse el magnífico collage de su propia biografía. Más allá de estas múltiples expresiones de identidad, cuando aparece el semanario tiene ya decidido que su patria será siempre el humorismo gráfico, será este el periscopio desde donde observar el mundo exterior. Para Herreros, *La Codorniz* fue siempre un extenso y único mural donde expresar sus propias inquietudes artísticas.

Desde el comienzo, su objetivo fue llevar la ilustración humorística a sus límites artísticos de modernidad. Aunar humor y arte en algo atemporal que sobreviviera a los años requería

## José Luis Rodríguez de la Flor

no solamente una técnica consumada, sino también transformar el propio concepto del humor. No se acogería a los estereotipos o modas sociales del momento que provocaban una comicidad efímera y, además, eran el lugar común para muchos dibujantes de la generación anterior a la Guerra Civil. Si bien en las dos revistas humorísticas más importantes los años veinte, *Buen Humor* y *Gutiérrez*, se habían dado avances gráficos desde las caricaturas grotescas de trazo realista a otras de línea clara y esquemática, esto no supuso que hubiera siempre un paralelismo coetáneo con el aspecto literario. Así, los temas de los textos seguían en muchos casos el convencionalismo o los tópicos tradicionales y su tratamiento, propio de una época que no planteaba avances (proliferaban los tipos como maridos, mujeres, suegras, noviazgos, “pollos pera”, el pintor bohemio, etcétera).

No obstante, la nueva generación de ilustradores y humoristas supuso una evolución esencial para el humor, al pasar de la sátira política a un humor de conceptualización más abstracta, al calor de las nuevas inquietudes de un lector urbano y cosmopolita.

Desde *La Codorniz*, Herreros superó estas barreras temporales al utilizar gráficamente técnicas como el fotomontaje y el collage provenientes del dadaísmo y el surrealismo. Y en los textos de las viñetas, siguiendo los pasos de Tono y Mihura, dio la vuelta al estereotipo, al invertir la lógica y transformarla en un puro absurdo. Para él lo humorístico era ante todo la expresión liberadora de un mundo interior. El estilo del verdadero humor suponía encontrar el punto de vista propio, a la fuerza lúcido, anticonvencional y antidogmático. A Herreros le interesaba vivir ante todo, y desde la experiencia vital, encontrar la visión transformadora de la realidad a través de la libertad artística para mostrarla incluso en las peores condiciones. Entonces el humorismo no buscaría únicamente la sonrisa, sino también la reflexión. Sin ninguna pretensión de trascendencia, pero con una profunda comprensión de la condición humana, el humor de Herreros se alza en el fondo y en la forma como un acto de creatividad que conmociona nuestras propias certezas.

## Enrique Herreros

El ensayo de Ramón Gómez de la Serna “Gravedad e importancia del humorismo”<sup>8</sup> trataba del humor como fuente vital de inspiración para el arte contemporáneo. Herreros asimila este concepto de avance y ofrecerá su plasmación plástica de radical modernidad a través de los collages y fotomontajes publicados en *La Codorniz* o guardados y nunca exhibidos en la fundación que lleva su nombre.

Afortunadamente, Enrique Herreros pudo comprobar en vida el éxito de su empresa y la consolidación de su propósito. Tuvieron que pasar muchos años y algunos injustos olvidos para que en 1975 se celebrara en la galería Multitud de Madrid la exposición *El surrealismo en España*, comisariada por Francisco Calvo Serraller y Ángel González. Junto a la pintura consagrada de Picasso, Salvador Dalí, Antoni Tàpies, Maruja Mallo, Joan Miró, Óscar Domínguez y Ángel Ferrant había una sección dedicada a los artistas del collage surrealista español donde destacaban tres nombres: Alfonso Buñuel, Adriano del Valle y Enrique Herreros. Se presentaron cinco collages de Herreros, sin fecha ni dato bibliográfico alguno. Su nota biográfica en el catálogo es la más escueta de todas: “Humorista. Colabora en *La Codorniz*. Pintor y grabador.”<sup>9</sup>. Culminaba así la aspiración de Herreros al conjugar sus facetas de humorista y artista. La anotación de catálogo confirma que el humor de Herreros está vinculado a un proceso artístico.

La fecha de 1975 es clave en dos aspectos: por un lado, en el reconocimiento como artista de vanguardia, y por otro, no menos importante, porque la aparición de estos cinco collages es el punto de partida para una experimentación técnica relevante. Estos collages y otros que aparecieron después, están en relación directa con uno de los grandes artistas del surrealismo europeo, Max Ernst.

Para comprender el origen y la evolución de este importante vínculo es necesario regresar a *La Codorniz*.

<sup>8</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Gravedad e importancia del humorismo”, en *Revista de Occidente*, Madrid, 28 de febrero de 1928, pp. 348-360.

<sup>9</sup> Francisco Calvo Serraller y Ángel González García, *El surrealismo en España*, Madrid, Galería Multitud, 1975 [cat. exp.]

## José Luis Rodríguez de la Flor

Enrique Herreros  
y el vuelo nocturno de *La Codorniz*

La llegada de Enrique Herreros a *La Codorniz* supuso una auténtica revolución para el humorismo gráfico de posguerra. Su obra artística quedaría plasmada en el semanario de humor a través de tres grandes líneas de influencia que iría dosificando durante los treinta y seis años que duró su colaboración: la primera línea, influenciada por Goya, continúa un humor de raíz ibérica, abrupto, violento y tragicómico, materializado en la presencia habitual de la muerte como parte activa de la vida cotidiana<sup>10</sup>. También abundan viñetas con dibujos de un costumbrismo descarnado y a veces corrosivo. En ese sentido, la obra de Herreros supone la evolución natural de los grandes dibujantes satíricos españoles, en especial Leonardo Alenza, Francisco Ortego y su admirado Francisco Sancha, siendo considerado por la crítica de la época como el equivalente al pintor José Gutiérrez Solana en el campo de la ilustración humorística.

La segunda línea atiende a su condición de humorista del absurdo, a través de centenares de viñetas y dibujos donde la inversión de la lógica y la deconstrucción del lenguaje crea un humor visual nuevo.

Por último, enlaza con su empatía por el movimiento dadaísta, así como su afinidad con los artistas del surrealismo y el expresionismo alemán. Con esta conexión con el arte europeo de vanguardia, Herreros tiene ya en 1941, el año de la fundación de *La Codorniz*, una sólida formación artística de raíz autodidacta. Ya desde la década de los años treinta es un especialista en el cine de vanguardia a través de su trabajo junto a Luis Buñuel en la productora cinematográfica Filmófono, y se había convertido junto con Josep Renau en el más avanzado artista del cartelismo español. Con su temperamento humorístico, su individualismo cervantino y su anarquismo intelectual utiliza

<sup>10</sup> Enrique Herreros, "Caprichudos Goyescos", en *La Codorniz*, Madrid, nº 1757, 22 de febrero de 1976.

## Enrique Herreros



Enrique Herreros, fotomontaje "El elefante", en *La Codorniz*, n.º 115, 15 de agosto de 1943

con consumada maestría los collages y fotomontajes para su revolución codornicesca.

El primer cambio que hace como diseñador de la revista afecta a la propia identidad gráfica del semanario, al introducir fotografías y pequeños fotomontajes de influencia surrealista en competencia directa con la clásica viñeta cómica dibujada<sup>11</sup>. Entre 1941 y 1958, años de su mayor dedicación a la revista, confecciona multitud de fotos incongruentes, absurdas, irreales o simplemente divertidas que, reunidas todas, nos daría el mayor archivo visual de fotografía iconoclasta de la prensa española<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Un precedente de estas fotografías y fotomontajes se encuentran en el semanario *Gutiérrez*, editado en Madrid desde 1927 hasta 1932.

<sup>12</sup> Enrique Herreros, fotomontaje para el artículo "Autoentreviú del interviudador", en *La Codorniz*, Madrid, n.º 364, 31 de octubre de 1948.

## José Luis Rodríguez de la Flor

En 1945, Álvaro de Laiglesia se hace cargo de la dirección del semanario tras la dimisión de Miguel Mihura, provocando cambios hacia una mayor crítica social. Es en este periodo, y hasta 1954, cuando Herreros, con plena libertad otorgada por De Laiglesia, elabora más de sesenta portadas que se adentran en un mundo onírico y personal, donde subyace una crítica profunda hacia la condición humana. Muchas de ellas no llevan pie, dejando al lector entera libertad para nuevas interpretaciones subjetivas. Algunas portadas llevan un enigmático “NO”, como expresión de un rechazo total e indeterminado. En cuanto a la técnica, Herreros realiza un mestizaje de géneros. Hay fotomontajes, collages mezclados con dibujos, grabados con fotografías y una variada exploración de distintas combinatorias. Debido a la premura de su publicación, la simplicidad y la economía de medios eran la norma: de ahí la utilización mayoritaria de la deformación grotesca de la figura o su multiplicación en serie repetida para crear ámbitos inéditos en la representación. La temática se desplaza desde la visión liberadora de lo femenino a la crítica acerba sobre distintas realidades sociales, así como la interpretación de los sueños y la aparición del subconsciente, temas favoritos del surrealismo. Muchas de las cabeceras ideadas por Herreros reciben la influencia de Salvador Dalí, Luis Buñuel, Max Ernst, John Heartfield, Raul Hausmann o Bohumil Štěpán, entre otros. En estas portadas se funden las tres líneas de influencia de su obra. Hay algo de *Los caprichos* goyescos, del humor absurdo y de una técnica heredada de las vanguardias que aseguran su permanencia en el tiempo.

### Max Ernst según Enrique Herreros

Volvamos ahora a los cinco collages de la exposición de 1975 y que fueron el inicio de una obra prolífica que marca un hito por su estrecha influencia con la obra de Max Ernst en aspectos muy concretos, ahora investigados por primera vez. Un estudio minucioso de los cinco collages revela que su fuente iconográfica es un folletín decimonónico que, años antes, ya había sido transformado en collage por Max Ernst.

## Enrique Herreros

El artista alemán había publicado en 1934 su novela en imágenes *Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux*<sup>13</sup>. Con cinco cuadernillos dedicados cada uno de ellos a los días de la semana y a un elemento de la naturaleza, Ernst partía de ensamblar grabados de antiguas novelas ilustradas, creando un nuevo material que transformaba completamente el sentido de cada lámina, haciéndola significativa por sí misma. El tercer cuadernillo de esta novela, *La cour du dragon*, estuvo dedicado al martes y al fuego y partía del folletín decimonónico *Martyre!* publicado por Adolphe d'Ennery en 1885.

El interés específico de los collages expuestos por Herreros es que partían no solo de la misma técnica que Max Ernst había utilizado en su novela, sino también de la misma fuente para la elaboración del collage, el mencionado folletín *Martyre!* Sin embargo, no se trata de una copia o imitación directa, sino de una interpretación basada en una fórmula humorística y sarcástica que parodiaba la novela burguesa de fin de siglo.

Estos collages de Herreros presentan similitudes pero también importantes diferencias con respecto a los de Ernst: la combinatoria de los elementos de cada lámina es muy distinta y la selección de los grabados coincide con los de Ernst solo en dos de ellos, mientras que en los otros tres, Herreros seleccionó materiales de otras láminas del folletín. Por último, si Ernst concibió su novela como collages únicamente visuales, Herreros los acompañó de texto, aunque en el catálogo de la exposición solo aparezca en uno de ellos. Este texto era fundamental para el significado de la lámina modificada, al formar parte de una secuencia narrativa más amplia en collages aparecidos posteriormente.

Al no estar fechados ni incluir dato alguno en relación con el artista alemán, los collage expuestos en 1975 plantean varios interrogantes: ¿cuándo fueron realizados?, ¿cómo pudo saber Herreros que Ernst había utilizado la novela *Martyre!* para

<sup>13</sup> Max Ernst, *Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux*, París, Editions Jeanne Bucher, 1934

José Luis Rodríguez de la Flor

Max Ernst, *Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux*, Paris, Jeanne Bucher, 1934. *La cour du dragon*



*La cour du dragon* cuando no era un dato conocido?<sup>14</sup>, y por último, si había seguido el mismo procedimiento de novela narrativa surrealista, ¿dónde estaban el resto de sus collages “ernstianos”?

Es importante saber si antes de 1975 ya se había publicado obra suya con indicios de esta vinculación con Ernst. Su rendida admiración por la obra de Ernst se remonta a la *Exposición de composiciones supra-realistas de Max Ernst* realizada en 1936 en Madrid en el Museo Nacional de Arte Moderno, que le causó una profunda impresión. Alfonso Buñuel, Adriano del Valle y Luis García-Abrines estaban también bajo la influencia directa del artista alemán y su obra fue para ellos permanente fuente de inspiración. Gracias a Emmanuel Guigon sabemos que Luis Buñuel y Adriano del Valle tenían en su biblioteca la primera edición *Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux*<sup>15</sup>. A través de su

<sup>14</sup> *Ibíd.*

<sup>15</sup> Emmanuel Guigon, *Historia del collage en España*, Museo Teruel, 1995, p. 41.

## Enrique Herreros



Enrique Herreros, "¡Ay de quien se interponga en mi camino! dijo la excitada condesa, tirando la silla y cerrando el puño, como le habían enseñado en el colegio de monjas socialistas". Plancha original del collage publicado en *La Codorniz*, n.º 1781, 8 de agosto de 1976. Colección Fundación Enrique Herreros

hijo, conocemos que Herreros y Adriano del Valle, buenos amigos e interesados por los mismos temas, pudieron observar con detenimiento la obra. De esta influencia nacerían, en el periodo 1947-1953 y acompañadas de una breve leyenda, seis portadas collages de Herreros, publicadas en *La Codorniz* —las de mayor complejidad de ejecución —siendo estas el resultado de un claro



tributo a Max Ernst<sup>16</sup>. Herreros tiene una clara evolución propia y amplía la técnica ernstiana al reunir en un novedoso ensamblaje el grabado decimonónico con fotografías de actualidad en dos de esas portadas. Una de ellas es del 22 de octubre de 1950 (nº 467) y la otra del 30 de agosto de 1953 (nº 615).

Por otro lado, en 1950 aparece en páginas interiores de *La Codorniz*, y con texto surrealista, el primer capítulo de una novela-collage de Herreros titulada *¡Olalá petit papá!*<sup>17</sup>. La ilustración

<sup>16</sup> Las portadas corresponden al nº 354 (22 de agosto de 1948), nº 361 (10 de octubre de 1948), nº 357 (12 de septiembre de 1948), nº 359 (26 de septiembre de 1948), nº 467 (22 de octubre de 1950), y nº 615 (30 de agosto de 1953).

<sup>17</sup> Enrique Herreros, en *La Codorniz*, Madrid, nº 463, 24 de septiembre 1950. Este collage del folletín por entregas tiene un texto largo firmado con el

## Enrique Herreros



Enrique Herreros, "Nada más abrir la puerta, la joven pareja salió sobre todos los prejuicios y sobre todos los presentes". Plancha original del collage publicado en *La Codorniz*, nº 1786, 12 de septiembre de 1976. Colección Fundación Enrique Herreros

original pertenece al referido folletín *Martyre!* y enlaza así con los cinco collages expuestos en 1975. En el siguiente número de la revista (nº 464, 1 de octubre de 1950), publica el segundo capítulo con otro collage interior extraído del mismo folletín. De manera inexplicable, la novela quedaría interrumpida en los números posteriores. Salvando esto, es de gran relevancia el hecho de que Herreros ya tenía en su poder el folletín *Martyre!* en 1950 y lo utilizaba como fuente creativa e inspiradora.

Nada vuelve a saberse de estas composiciones hasta que, una año después de la exposición de 1975, en enero de 1976 y

pseudónimo de Doña Adela. *Martyre!*, de Adolphe d'Ennery, fue publicado originalmente por Jules Rouff et Cie. éditeurs, s.f. París. La lámina reseñada en el nº 463 está en la p. 77.

Adolphe d'Ennery, *Martyre!*, París, Jules Rouff et Cie. Editeurs, s.f., lámina p. 505. Bibliothèque nationale de France  
Max Ernst, *Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux*, París, Editions Jeanne Bucher, 1934. *La cour du dragon*



solo hasta el primer mes de 1977, *La Codorniz* publica de forma irregular secciones de Herreros tituladas “Páginas de otro siglo que parecen de este”, “Trozos escogidos de folletín (para almas sensibles y corazón no tanto)” y “Retratos”<sup>18</sup>. Todos ellos son collages realizados al modo de los de Max Ernst y en número superior a la centena. De ellos, unos cuarenta, inconexos entre sí, pertenecen al antiguo folletín *Martyre!* Entre ellos, los expuestos en *Multitud* en 1975 (sin datar), conectan con los publicados en *La Codorniz* un año mas tarde. A su vez, también enlazan con las seis portadas de 1947-1953 y con los dos collages de la novela visual *¡Olalá petit papá!* ya comentada. De estos cuarenta, solo veintidós grabados son coincidentes con los seleccionados por

<sup>18</sup> En el collage “Páginas de otro siglo que parecen de este”, en *La Codorniz*, Madrid, n° 1782, 15 de agosto de 1976 se recogen las influencias de *Martyre!* (lámina reproducida en p. 505) y Ernst (el mismo collage de *La cour du dragon*, s.p.) lámina rep. en p. 364 en Herreros. Otro ejemplo sería “Trozos escogidos de folletín. (Para almas sensibles y corazones no tanto)”, en *La Codorniz*, Madrid, n° 1772, 6 de junio de 1976, en la que en la misma página y sección está presente el collage de libre influencia de Ernst pero sin conexión directa con *Martyre!* ni con *La cour du dragon* o “Retratos”, en *La Codorniz*, Madrid, n° 1799, 12 de diciembre de 1976.

Enrique Herreros



«El malvado Mustafá tenía bajo un tapiz del muro escondidos a los niños, a espaldas de los desgraciados papás.»

Enrique Herreros, "Páginas de otro siglo que parecen de este", en *La Codorniz*, n.º 1782, 15 de agosto de 1976

## José Luis Rodríguez de la Flor

Ernst para la creación de *La cour du dragon*, y el resto obedecen a proyectos de otras tantas novelas collages, quizás iniciadas y nunca terminadas por Herreros. Todos tienen un pequeño texto de una comicidad, más coloquial en algunos casos, y mensajes crípticos, herméticos y de significado ambiguo en otros. Gracias a la Fundación Enrique Herreros dirigida por su hijo sabemos que lamentablemente se han perdido originales, pero aún se conserva una buena parte de los mismos. Enrique Herreros nunca quiso dar valor añadido a estos trabajos. Nunca dio conferencias sobre los motivos de su realización ni de su significado. Analizando su personalidad, su método de trabajo nos lleva a pensar aquello de “Hagámoslo como si todo pareciera un divertimento”. Por la gran calidad técnica de los mismos, por el magnífico humor irónico que de ellos se desprende, Enrique Herreros, cargado de modestia y humildad, entra por la puerta grande en la historia del collage surrealista español.

Enrique Herreros, maquetas para las portadas  
de *La Codorniz*, 1945-1951. Colección Fundación  
Enrique Herreros



*Extraordinario de otoño, n° 219, 1945*



*¿Se lo envuelvo, caballero? No: es para tomar aquí, nº 220, 1945*





*¡Cirujano! En este caso, yo me lavo las manos como Pilatos, n° 234, 1946*



1946, n° 229, 1945



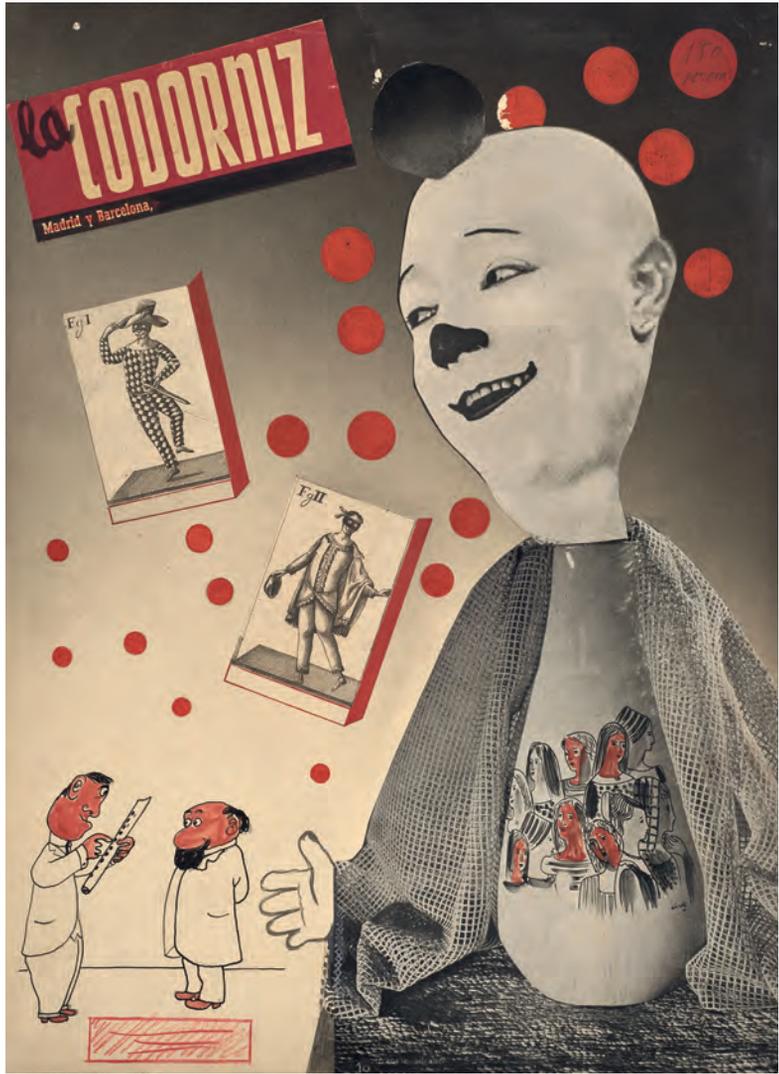
*Lo que piensa la mujer, n° 231, 1946*



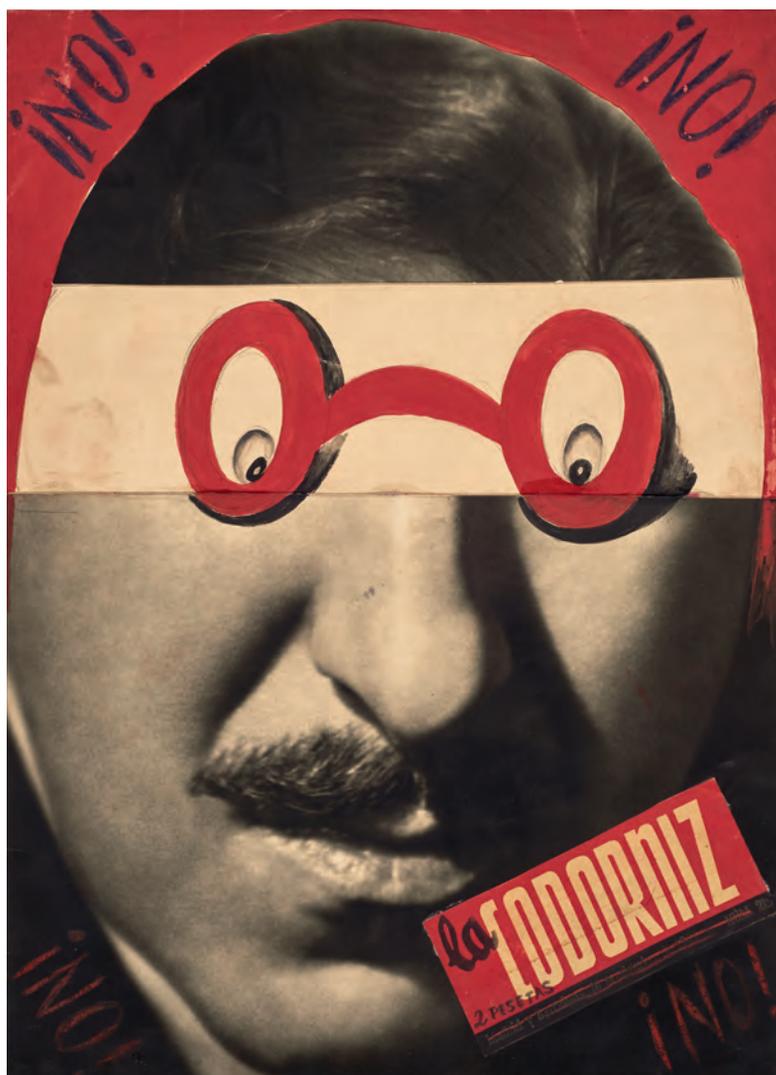
*Extraordinario de misterio, n° 238, 1946*



Rastro, *¿Tiene usted un sueño dorado?*, n° 241, 1946



*Quiero comprar una flauta más nueva, esta tiene muchos agujeros, n° 242, 1946*



*¡No!, ¡No!, ¡No!, ¡No!, n° 262, 1946*

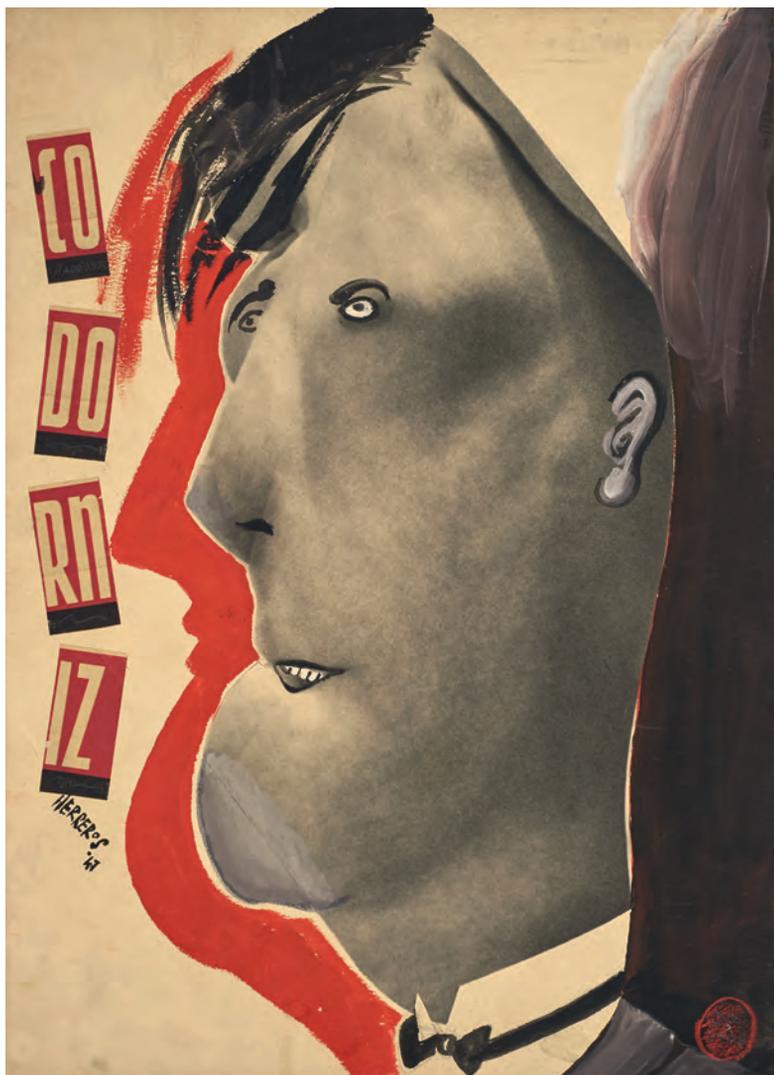


*Llave inglesa pescadora, n° 264, 1946*



*El circo, n.º 271, 1947*

161



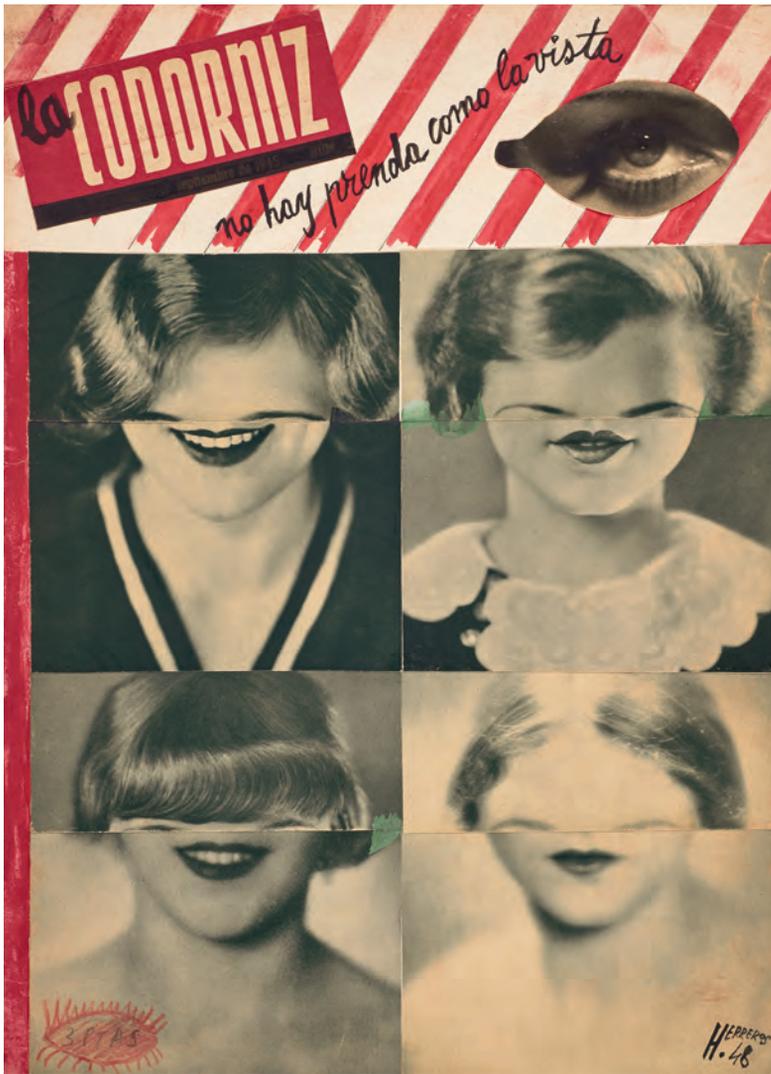
*Todo un hombre, n° 300, 1947*



*Visión pesimista del mundo actual, nº 345, 1948*



*Caras o caretas, n° 331, 1948*



*No hay prenda como la vista, n° 355, 1948*



*No es tan fiero el tigre como lo pintan, n° 361, 1948*



*Charlot y sus narices de tigre, n° 360, 1948*



*Tirando al blanco, n° 474, 1950*



*No quites los ojos de lo que veas, n° 512, 1951*



# El postismo

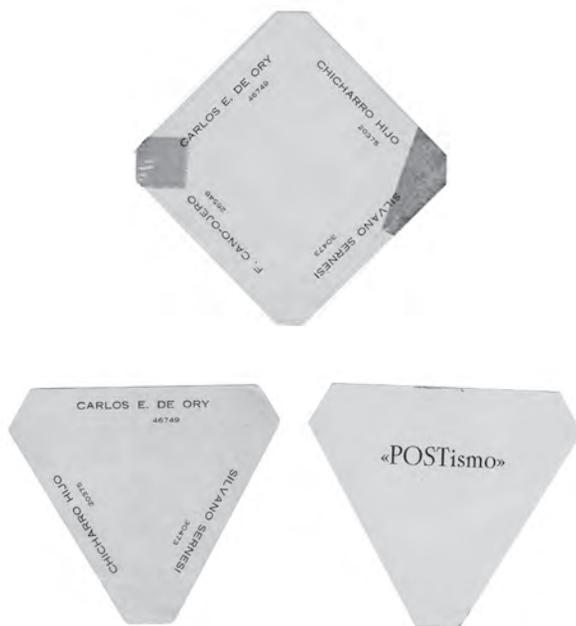
Jaume Pont

Con las vanguardias históricas como punto de referencia más ostensible, el poeta y pintor Eduardo Chicharro Briones y dos jovencísimos poetas, Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi, daban a conocer en los albores de 1945, en nombre del postismo, la versión española de un movimiento estético-literario de vanguardia que potenciaba, con el surrealismo en primer plano, lo esencial de los ismos precedentes<sup>1</sup>. De la mano de sus novedosas tarjetas triangulares, aquel “mágico nervio trigémino de la nueva estética” —como a ellos les gustaba llamarse— anunciaba su bautizo público durante la noche de Reyes Magos de 1945 en el madrileño café Castilla de la calle de la Infantas.

La imaginación y la libertad lúdica de la expresión artística, así como las funciones estimulantes del azar y el juego, el absurdo y la risa, el sueño y las representaciones del subconsciente, se convirtieron en sus señas de identidad más socorridas. O como ellos mismos preconizaran en sus cuatro manifiestos, con la poesía y la pintura, por este orden, en su centro: la creación concebida como irreverencia o contrafacción respecto al

<sup>1</sup> Jaume Pont, *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987; Isabel Navas Ocaña, *El movimiento postista. Teoría y crítica*, Granada/Almería, Adhara y Universidad de Almería, 1997; y también, de la misma Isabel Navas Ocaña, *El postismo*, El Toro de Barro, Madrid/Cuenca, 2000. Para un estudio crítico sobre el papel del postismo en el ámbito de la cultura y el arte plástico-visual de la posguerra española, ver el excelente artículo de Rosario Peiró, “Una lectura del postismo desde las artes visuales”, en *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953*, Madrid, MNCARS, 2016, pp. 189-205.

## Jaume Pont



arte oficial<sup>2</sup>. Una toma de postura que llevaba aparejada una más que evidente revisión crítica de la herencia clásica y el realismo españoles —a los que sometían a distorsiones, parodias o burlas— y, al tiempo, entronizaba lo maravilloso, el humor y el

<sup>2</sup> CH. H. [Chicharro Hijo/Eduardo Chicharro], Manifiesto del postismo, en *Postismo*, n° 1, Madrid, 1945; Chicharro Hijo, Silvano Sernesi y Carlos Edmundo de Ory, Segundo manifiesto del postismo, en *La Estafeta Literaria*, n° extraordinario, Madrid, 1946; Chicharro Hijo, Tercer manifiesto del postismo, en *El Minuto*, n° 1 (II época), suplemento de *La Hora*, Madrid, 1947. Los tres manifiestos fueron recogidos en Carlos Edmundo de Ory, *Poesía (1945-1969)*, Barcelona, Edhasa (ed. Félix Grande), 1970, pp. 279-306. Fue Gonzalo Armero quien por primera vez añadiría a los tres ya conocidos un cuarto manifiesto hasta aquel momento inédito, escrito en 1947 o 1948: Chebé [Chicharro Briones/Eduardo Chicharro] y Carlos Edmundo de Ory, Cuarto manifiesto del postismo, en Eduardo Chicharro, *Música celestial y otros poemas*, Madrid, Seminarios y Ediciones (ed. Gonzalo Armero), 1974, pp. 311-312, y en Jaume Pont, óp. cit., pp. 291-293.

## El postismo

disparate como divisas distintivas de sus supuestos creadores. Ángel Crespo, haciendo memoria de su paso por el postismo, precisaba en este sentido:

no se puede combatir con eficacia a los detentadores de una cultura conservadora valiéndose de su mismo lenguaje, es decir, aceptando su juego, porque siempre llevarán la ventaja que les proporciona el poder político. Había, pues, que revisar ese lenguaje —precisamente el de las formas clásicas propuestas por el régimen— y cargarlo de contenidos nuevos y desconcertantes [...]. Y eso es lo que, de manera más instintiva que programática, hizo el postismo...<sup>3</sup>

### El postismo en su significación histórica y transhistórica

El postismo se articula como una clara mirada recuperadora de la corriente de las vanguardias truncada en España con la Guerra Civil. En él toma cuerpo, tras la contienda, el primer movimiento estético-literario español de neovanguardia con revistas —*Postismo* y *La Cerbatana*, ambas de 1945 y números únicos—, manifiestos, acción pública crítico-manifestante, liderazgo en la persona de Eduardo Chicharro y grupo propios. Visto desde la perspectiva actual, no cabe duda que su planteamiento creador viene a significarse en una doble función a la hora de leer la tradición del arte español y europeo de la primera mitad del siglo xx. La más inmediata de estas funciones, la *histórica*, apunta sobre todo al contexto artístico-cultural hegemónico de la inmediata posguerra —empezando por un tipo de poesía aglutinado alrededor de los vates profalangistas de la revista *Garcilaso* y los resabios heroico-castrenses de lo que dio en llamarse la “Juventud Creadora”<sup>4</sup>—, contexto respecto al cual el postismo asumió un decidido papel de confrontación. Pero, junto a esta labor de compromiso con su propia historicidad, los postistas

<sup>3</sup> Ángel Crespo, *Por los siglos*, Valencia, Pre-Textos, 2001, p. 233.

<sup>4</sup> Jaume Pont, óp. cit., p. 274.

## Jaume Pont

Foto de los fundadores del postismo con motivo de la exposición de Chicharro hijo en la sala Marabini de Madrid. De izquierda a derecha: persona desconocida, Nanda Papiri, Eduardo Chicharro hijo, Carlos Edmundo de Ory, Silvano Sermesi y Luis Lasa Maffei, en *ABC*, Madrid, 20 de enero de 1945. Fundación Carlos Edmundo de Ory, Cádiz



encarnaron asimismo una función *transhistórica* que vino a recuperar, en momentos de coyuntura política tan difíciles y con las vanguardias históricas del pasado inmediato en el punto de mira, la tradición secular de la ruptura.

Visto a través de esta doble lente y a siete décadas de aquella aventura, no es nada aventurado decir que la significación histórica del movimiento postista parece más un diagnóstico simbólico de lo que pudo llegar a ser que de lo que realmente fue. Este es el sino de los movimientos contraculturales germinados en tiempos de dictadura. Si uno lee con atención los cuatro manifiestos postistas, cae rápidamente en la cuenta de su monumental utopía: de la distancia insalvable que arbitraba entre la teoría y la práctica, entre el deseo y la realidad. Que mediando las gacetillas de la prensa oficial fueran tildados con saña de “anacrónicos” resulta enormemente significativo. Porque, en rigor, la anacronía postista, si la hubo, solo puede entenderse en su caso si quiere decir también ucronía, benefactora utopía. Resulta obvio que desde la instancia de la vanguardias históricas, su propuesta llegó posiblemente demasiado tarde; o, por el contrario, quizá demasiado pronto si la conceptuamos desde la impronta de la segunda vanguardia y la literatura experimental de la segunda

## El postismo

mitad del siglo xx. Una carta de un simpatizante de Santiago de Compostela, recogida nada más y nada menos que en 1946 por el Segundo manifiesto del postismo, resulta profética en este sentido: “Y a los críticos de hoy les repito, modificando la fecha de aquella frase de Stendhal: si no hoy, seremos comprendidos hacia 1970”.

El carácter precursor del postismo —antesala cronológica de diversos movimientos o grupos renovadores como Dau al Set, El Paso y Los nuevos prehistóricos<sup>5</sup> en España; o en Europa, del Colegio de Patafísica, OULIPO, Fluxus, CoBRA, la Internacional Situacionista y los movimientos europeos de poesía experimental posteriores a los años cincuenta, con los que el ideario plástico-literario postista se relaciona directa o indirectamente— está fuera de toda duda<sup>6</sup>. Al igual que lo está, en nombre del cordón sanitario-cultural que impuso el franquismo, el ajusticiamiento público al que fue sometido. En un primer momento, el aparato cultural del régimen y su maquinaria de prensa y radios del Movimiento, dispuestos a aprovechar cualquier evento renovador en beneficio propio, saludarían con fervor el nuevo ismo al grito de “¡España lanza el Postismo!” y “¡Viva el Postismo!”<sup>7</sup>. Pero el espejismo, como era previsible,

<sup>5</sup> Fundador del movimiento Los nuevos prehistóricos y de la Escuela de Altamira, el informalista abstracto Mathias Goeritz mantuvo una estrecha relación personal y artística con Carlos Edmundo de Ory en la segunda mitad de los años cuarenta. Fruto de ella es el espléndido prólogo de De Ory a uno de los libros señeros de Goeritz: *Los nuevos prehistóricos*, Madrid, Editorial Palma, Col. Artistas nuevos, nº 7, enero de 1949. Ver Chus Tudelilla, “Correspondencia de Carlos Edmundo de Ory y Mathias Goeritz”, en *Campo de Agramante*, nº 23, Jerez de la Frontera, otoño-invierno de 2015, pp. 167-179.

<sup>6</sup> De Ory reconoce y comenta con detalle este papel precursor del postismo en su ensayo “Sobre el postismo hoy”, IV Jornadas en torno a Luis Buñuel (“El surrealismo en la posguerra española”), en *Túria*, nº 24-25, Teruel, junio de 1993 (texto incluido en Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory, *Las patitas de la sombra*, Zaragoza, Mira Editores (Antonio Pérez Lasheras y Alfredo Saldaña, eds.), 2000, pp. 165-189.

<sup>7</sup> El anuncio de prensa “¡España lanza el Postismo!” (*Arriba, Pueblo e Informaciones*, 20 de enero de 1945) —el mismo titular encontraría eco tres meses más tarde en un artículo publicado en Portugal (Luis

## Jaume Pont

duró lo que tardaron en llegar las proclamas del primer manifiesto postista a instancias oficiales y altas esferas de la jerarquía eclesiástica. Su revista portavoz, *Postismo*, fue suspendida de inmediato (5 de febrero de 1945) por la Delegación de Prensa y Propaganda en carta oficial de la Vicesecretaría de Educación Popular de las FET y de las JONS. Nacimiento y muerte, pues, oficiaron casi al unísono. Conscientes de ello, y solo a los dos meses de darse a conocer, aquellos agitadores providenciales sentenciaban con amargura en su editorial de *La Cerbatana*: “Nos echan de la poesía”<sup>8</sup>; para terminar afirmando su gozosa y contestataria soledad con estas palabras: “¡Qué solos vamos a estar, pero qué bien”. Tres años más tarde, la periodista Pilar Yvars encabezaba su entrevista a Eduardo Chicharro con este

Quadros, “Espanha lança o Postismo”, en *Vida Mundial Ilustrada*, n° 204, Lisboa, abril de 1945— daba a conocer el lanzamiento en Madrid del “programa” del nuevo “movimiento estético de tendencia plástico-literaria” y la inminente aparición, “como órgano de prensa”, de la revista *Postismo*. A las pocas semanas, el diario *ABC* (8 de febrero de 1945) publicaría un anuncio similar y *La Estafeta Literaria* (Madrid, n° 21, 15 de febrero de 1945) se extendería en un monográfico sobre el fenómeno postista. Destaquemos de dicho monográfico —no exento de cierto aire provocador en la tipografía y las ilustraciones— sendas entrevistas a los tres fundadores del postismo y un reportaje recogiendo las opiniones de Melchor Fernández Almagro, José M<sup>a</sup> Pemán y Manuel Machado; un artículo de Florentino Soria de título poco dudoso, “Marinetti ha muerto ¡Viva el Postismo!”; y dos magníficas colaboraciones del crítico de arte Miguel Moya Huertas: “Otra vez Chicharro el Joven” (entrevista) y “Cuidado con el Postismo”. En la portada de la revista, y a todo color, se incluye una fotografía del pintor Gregorio Prieto —realizada por Eduardo Chicharro en Roma (1928-1929)—, en la que el artista manchego, en pleno afeitado, navaja en mano y fondo ambiental *demodé*, aparece con la cara ensangrentada. La fotografía, que sirve de marco y motivo al titular “CUIDADO CON EL POSTISMO”, da pie a este jugoso comentario: “El Postismo está ya en la calle, incluso convertido en revista. La nueva modalidad estética alcanza, no solo a la plástica y a la literatura, sino a la fotografía. Foto postista es esta que aquí ven ustedes, ‘Devorado por los malos instintos’ se titula, y en ella Gregorio Prieto se ha dejado retratar, pacientemente, como en gabinete de monstruosidades” (ver la nota 29).

<sup>8</sup> Eduardo Chicharro, “Nos echan de la poesía”, en *La Cerbatana*, n° 1, Madrid, 1945, p. 4.

## El postismo



“Marinetti ha muerto ¡Viva el Postismo!”, en *La Estafeta Literaria*, nº 21, número especial dedicado al postismo, 15 de febrero de 1945. Madrid, Delegación Nacional de Prensa, 1944-1978

implacable diagnóstico: “El Postismo o la vejez de un recién nacido”<sup>9</sup>.

En estos tres años hubo mucho y de todo, desde acusaciones que apuntaban a la “demencia más lastimosa” de quienes habían osado, al abrigo de “la Francia vanguardista, rusófila

<sup>9</sup> Pilar Yvars, “El postismo, o la vejez de un recién nacido”, en *Fotos*, Madrid, 5 de enero de 1948.

# CUIDADO con el POSTISMO



El "Postismo" está ya en la calle, incluso convertido en revista. La nueva modalidad estética alcanza no sólo a la plástica y a la literatura, sino también a la fotografía. Foto "postista" es ésta que aquí ven ustedes. "Devorado por los malos instintos" se titula, y en ella el pintor Gregorio Prieto se ha dejado retratar, pacientemente, como en gabinete de monstruosidades. Destrozando la tesis, antitesis y síntesis "postistas", este número de LA ESTAFETA LITERARIA publica, en su página 32, un artículo titulado "Cuidado con el 'postismo'". Para mayor claridad, concitamos asimismo, en nuestra página 19, las opiniones de prestigiosas figuras literarias (Pemán, Fernández Almagro y Manuel Machado) respecto al caso "postista".

"Cuidado con el Postismo", en *La Estafeta Literaria*, n.º 21, número especial dedicado al postismo, 15 de febrero de 1945. Madrid, Delegación Nacional de Prensa, 1944-1978

## El postismo

y frentepopulachera”, desenterrar “el putrefacto cadáver de los ismos” —reclamando literalmente para el invasor “la cárcel, el manicomio o el patíbulo”<sup>10</sup>—, hasta fervorosas adhesiones, entre las que cabe señalar la de Eugenio d’Ors en su “Novísimo Glosario” de 1945<sup>11</sup> y, sobre todo, la de Juan Eduardo Cirlot, quien desde Barcelona y en un amplio epistolario saludaría a los postistas al grito de “yo también os amo, celestes espejos míos”<sup>12</sup>. Después vino la presencia siempre estimulante de Francisco Nieva y, sobre todo, el papel jugado por los jóvenes poetas Ángel Crespo y Gabino-Alejandro Carriedo, difusores de un postismo de segunda hora —más comprometido con la urgencia social del momento— que tendría su presencia más importante en las revistas de poesía *El pájaro de paja* (1950-1954) y *Deucalión* (1951-1953). En aquel campo cerrado de la cultura española de la inmediata posguerra, la sementera postista empezaba a dar los primeros frutos de su diversa lección. La contundente carta de uno de sus seguidores, recogida por el Segundo manifiesto de 1946, no puede ser más explícita en este sentido:

<sup>10</sup> A modo de memorial de agravios, los postistas recogen en su segundo manifiesto fragmentos de la correspondencia recibida y de artículos aparecidos en la prensa (ver Chicharro Hijo, Silvano Sernesi y Carlos Edmundo de Ory, Segundo manifiesto del postismo, óp. cit., pp. 271-275).

<sup>11</sup> El postismo es visto por Eugenio d’Ors como una “tercera cosecha de gloria” de William Blake. Según Xènius, en el espíritu “postista o surrealista” se concentra “lo pánico contra lo apolíneo”, y cierto “estado de sensibilidad votado al desorden y al sueño [...]. Toda revolución tiene sus clásicos; toda asonada, sus disciplinas”. En pura modernidad preanguardista, con los postistas desfilan, como “en una procesión de luciérnagas” y junto a Blake —añade—, “la sombra de Hölderlin, el fantasma de Gérard de Nerval, el ectoplasma del Conde de Lautréamont” (Eugenio d’Ors, “Novísimo Glosario: William Blake”, en *Arriba*, Madrid, 16 de abril de 1945; en Jaume Pont, óp. cit., pp. 435-437). Otro artículo importante, elogioso pero sin llegar al fervor de Xènius, lo firmaría César González Ruano, “Los postistas”, en *Crítica*, año 11, nº 6, Barcelona, abril de 1945.

<sup>12</sup> Publicado en la página-collage de *La Cerbatana* titulada “Nuestros amigos esos locos”, en la que se recogen dibujos, caligramas y textos mecanografiados o manuscritos de simpatizantes postistas (*La Cerbatana*, óp. cit.).

## Jaume Pont

Esa es la tarea encomendada al Postismo: iniciar la evolución, la revolución, extirpar el quiste anodino, eludir la lepra de lo intrascendente con una enorme terapéutica, con una oportunidad quirúrgica, aunque sea preciso llegar a la amputación... o a la decapitación. La estética reclama su guillotina que muy bien puede ser el Postismo<sup>13</sup>.

### El ismo de todos los ismos o el fin de los ismos

Más que un nuevo ismo en sí, el postismo quiso ser el epítome o la quintaesencia de todos ellos. Así pues, por encima de una escuela su propuesta se materializa en un movimiento o impulso germinal, en una actitud sincrética si se quiere, de las claves esenciales de la rebeldía de la imaginación. Nada por tanto de dogmatismo; nada de credo único, sino borrón y cuenta nueva que desemboca, a modo de *passe-partout*, en una transformación o lectura crítica de la tradición de las vanguardias. De ahí su reconocimiento expreso del papel jugado por los ismos históricos en el primer tercio del siglo xx, con la mención del surrealismo, el dadaísmo y el expresionismo, pero también de su superación. Su árbol genealógico queda expuesto con suma claridad en el Tercer manifiesto del postismo:

El Postismo, como parentesco, será: hijo del surrealismo, nieto del dadaísmo y sobrino del expresionismo. ¿Qué hereda del dadaísmo? Muy poca cosa: tal vez la intuición y la pureza de todo primitivismo. ¿Qué del surrealismo? La exploración del subconsciente. ¿Y qué del expresionismo? La expresividad; además, coincide con él en su parecido con la producción artística de los perturbados mentales.

¿En qué se diferencia mayormente, dentro de esos parecidos? Del dadaísmo, en que tiende a una creación artística madurada técnicamente y en que no siempre rompe con la tradición.

<sup>13</sup> Chicharro Hijo, Silvano Sernesi y Carlos Edmundo de Ory, Segundo manifiesto del postismo, en Jaume Pont, óp. cit., p. 274.



## Jaume Pont

Del surrealismo, en que aprovecha el subconsciente, pero después pasado por una selección consciente (en lo que cabe, también subconsciente). Del expresionismo en que enriquece la expresión disociativa e interpretativa-simbólica con formas rítmicas-decorativas técnicas; de aquí que pueda darse indistintamente en las artes plásticas como en la poesía”<sup>14</sup>.

En este contexto, resulta de enorme significación que los postistas pongan particular énfasis en sustituir el concepto de *inventores* por el de *descubridores* del nuevo ismo: “el Postismo siempre existió; [...] no hemos creado, sino descubierto el Postismo”<sup>15</sup>. Se sitúan así, como los surrealistas, en una dialéctica intemporal del espíritu que descubre vestigios postistas en un campo abierto que va de la Biblia, *La divina comedia* o el *Quijote* a Joyce, pasando por Rabelais y Erasmo o la pintura de El Bosco, Brueghel, Tenniers y Durero; dialéctica que recogerá asimismo sus frutos en las obras de Mallarmé, Poe, Kafka, Wilde, Verne o Gómez de la Serna, y en la de artistas del talante creador de Picasso, Dalí, Ernst o los surrealistas. Como puede apreciarse, las constantes de su pensamiento plástico y literario, siendo tan diversas, se mantuvieron siempre fieles a tres supuestos: la *revisión crítica* del pasado mediato e inmediato, el *aggiornamento* o puesta al día de la estrategia vanguardista y, en tercer lugar, la *transversalidad* de su proyecto creador, en tanto que movimiento interartístico, transhistórico y universalista. Al igual que Tristan Tzara en el manifiesto dadá de 1918, para los postistas la obra de arte del pasado únicamente es asimilable al presente por su novedad. Solo de este modo, como apuntara André Breton en el manifiesto surrealista de 1924, Poe, Rimbaud o Baudelaire en la literatura, o El Bosco en la pintura, pueden ser “leídos” como surrealistas *avant la lettre*; solo así también nos será dado

<sup>14</sup> Chicharro Hijo, Tercer manifiesto del postismo, en Jaume Pont, óp. cit., p. 287.

<sup>15</sup> Chicharro Hijo, Silvano Sernesi y Carlos Edmundo de Ory, Segundo manifiesto del postismo, en Jaume Pont, óp. cit., p. 264. A este espíritu transhistórico responde la amplia antología de Raúl Herrero, *Antología de poesía postista*, Zaragoza, Libros del Innombrable, 1998.

## El postismo

concebir la andadura del postismo en continuidad con la lección surrealista:

Del Surrealismo nace hoy en España, única esperanza y suma liberación de este pobre mundo de cotorras cantantes, pintamos y pensadores breves, el Postismo. El Postismo nace, pues, de una necesidad, tiene su razón de ser y presenta patentes precedentes históricos. [...]

[Nosotros los postistas] no hemos hecho sino descubrir posibilidades muy particulares en determinadas formas literarias y artísticas de hoy (en España y, especialmente, fuera), herencia de anteriores “ismos”, hallar la manifiesta influencia del surrealismo y de la pintura y poesía, estudiar las lagunas del movimiento surrealista, sus giros viciosos y, por fin, buscar un nombre al nuevo movimiento, a este Postsurrealismo que, por amor a la brevedad y por admitir aspectos de algún otro “ismo”, hemos decidido llamar POSTISMO<sup>16</sup>.

El juego, el humor, lo maravilloso...

Tanto en el plano teórico-práctico como en plano público —su anecdotario de provocaciones o *boutades* en el café Gijón, por lo común encaminadas a soliviantar ánimos entre los vates oficiales allí presentes, fueron constantes entre los años 1945 y 1948—, la poética postista estuvo abonada al *juego* como principio fundamental de creación y transformación<sup>17</sup>. Como escribiera Eduardo Chicharro en el manifiesto del postismo, en el juego —espíritu de la forma postista— cristaliza un proceso de exploración “llevado a la categoría de técnica base, o de factor principio de lo emocional directo”<sup>18</sup>. En realidad, las apelaciones de sus manifiestos a

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 264-265.

<sup>17</sup> El juego es el eje alrededor del cual gira el primer manifiesto postista. Ver Jaume Pont, “Ludomanía postista”, en Gabrielle Morelli (ed.), *Ludus: Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

<sup>18</sup> CH. H., Manifiesto del postismo, en Jaume Pont, *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, óp. cit., p. 257. En 1968, con el impulso

## Jaume Pont

Fotografía de Carlos Edmundo de Ory  
sentado en un caballito, ca. 1945-1948.  
Fundación Carlos Edmundo de Ory, Cádiz

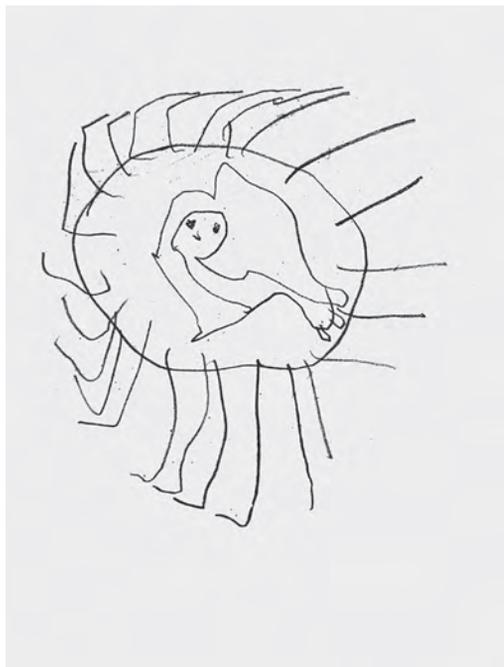


la experiencia lúdica siempre lo hacen en nombre de la imaginación y la liberación del espíritu. No ha de extrañar que, en este contexto, cobre esencial importancia el papel otorgado al imaginario de la niñez en sus revistas y en la exposición de *Pintura moderna y Post-Ismo* que tuviera lugar en las galerías de Arte Macoy de Zaragoza (17-27 de mayo de 1948), donde los hijos de Nanda Papiri y Eduardo Chicharro, los niños Lilla y Tony, colaboran con dibujos y poemas<sup>19</sup>. Fruto de su espíritu lúdico, y en

contracultural del mayo francés y el ejemplo de la Internacional Situacionista, De Ory trasladará este espíritu postista a las experiencias colectivas y a los poemas-acción de su *Atelier de Poésie Ouverte (A.P.O.)* de Amiens. Ver Jesús Fernández Palacios, “Carlos Edmundo de Ory y el A.P.O.”, *Actas Dadá-Surrealismo: precursores, marginales y heterodoxos*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1986.

<sup>19</sup> Juego, irreverencia y recuperación creadora del mundo de la infancia se dan la mano en una fotografía de De Ory de los años postistas (Archivo de

## El postismo



Dibujo del niño Tony, ca. 1948.  
Fundación Carlos Edmundo de Ory, Cádiz

consonancia con la asunción crítica entre vanguardia y tradición que les caracteriza, los postistas apostarán en dicha exposición por una convocatoria abierta y plásticamente ecléctica en la que se dan cita, entre postistas y simpatizantes, pintores, literatos y poetas: desde Chicharro, Nanda Papiri y Carlos Edmundo de Ory hasta el poeta Francisco Loredó, el dibujante Luis Lasa Maffei o los pintores José Caballero, Juan Castelló, Gregorio del Olmo, Enrique Núñez Castelo y Francisco San José, emparentados varios de ellos con el magisterio de Benjamín Palencia<sup>20</sup>.

la Fundación Carlos Edmundo de Ory de Cádiz). En ella, con el edificio de La Bolsa de Madrid al fondo, podemos ver al joven poeta gaditano tocado con un birrete, fusta en mano y cabalgando un caballito de madera, en una ostensible parodia de la Academia.

<sup>20</sup> Solo un mes antes De Ory, con ocho dibujos, y Nanda Papiri con un óleo (*El sol y la sombra incandescente*) y dos templos (*La mala palabra* y *La calumnia*), habían participado en la *Exposición de 16 artistas de hoy* (galería

## Jaume Pont

Pero ante todo, y desde el provocador ideario de la nueva estética postista, el juego diluye lo trascendental y socava la seriedad de la vida, invoca parodias, azarosas coincidencias que subvierten normas y modelos<sup>21</sup>; apela al lector, en fin, a pasearse por el arte como si este fuera un ritual carnavalesco o el espejo que esconde la maravilla de un mundo al revés. No hay duda que en dichos planteamientos bullen, como ya hemos avanzado, presupuestos artísticos que recuerdan las proclamas lúdicas de futuristas, dadaístas, surrealistas y expresionistas. Recordemos las palabras de Max Jacob: “el arte es una distracción”; o aquellas otras del futurista Soffici, más ambiciosas y abarcadoras: “el arte tiende a una liberación suprema al convertirse en una suprema distracción”<sup>22</sup>. En el mismo sentido, André Breton y Paul Éluard caracterizan el acto creador como “la expresión de la que formaría parte un bello e improvisado lance de caza”<sup>23</sup>, y Chicharro, haciéndose eco de dichos antecedentes en el primer manifiesto postista, recuperará por su parte aquella conocida imagen venatoria de Tristan Tzara que asocia metafóricamente el “descubrimiento” de la creación poética a “cazar las palabras al vuelo” o al acto azaroso de extraerlas del fondo de un sombrero.

Bucholz, Madrid, 27 de abril-10 de mayo de 1948) junto a Daniel Vázquez Díaz, Agustín Redondela, Camilo José Cela oficiando como artista plástico, y varios de los nombres presentes en la exposición de Zaragoza: Gregorio del Olmo, Lasa Maffei, Castelló y Núñez Castelo.

<sup>21</sup> El juego, como principio postista de inversión, recreación y transformación, se pone de manifiesto en lo que llamaron el “enderezamiento” poético, método intelectual, técnico, capaz de reinventar y parodiar poemas canónicos perfectamente reconocibles por el lector. De este modo, siguiendo la métrica eufónica y la estructura de un poema base, este se somete a un proceso de *rifacimento*, de deconstrucción-construcción si se quiere, creativamente reinventable hasta el infinito. En el “enderezamiento” aflora el precedente de experiencias metalingüísticas similares del Colegio de Patafísica y el OULIPO, movimientos enaltecidos del factor sorpresa, el azar y el juego, el humor y el disparate lingüístico, potenciados por la exaltación anticanónica de lo grotesco y de la risa.

<sup>22</sup> Jaume Pont, *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, óp. cit., pp. 110-111.

<sup>23</sup> André Breton y Paul Éluard: “Notes sur la poésie”, en *La révolution surréaliste*, nº 12, París, diciembre de 1929, p. 53.

## El postismo

En la línea de dadaístas y surrealistas, los postistas llevaron muchos de estos supuestos teóricos, basados en el espontaneísmo, la improvisación o el automatismo psíquico, a actividades públicas o privadas de su círculo que, no en pocas ocasiones, tenían el estudio de pintor de Eduardo Chicharro como lugar de encuentro<sup>24</sup>. Era el lado secreto de su identidad creadora: una forma, en definitiva, de entender el mundo y la creación artística. Francisco Nieva nos ha dejado su revelador testimonio de un experimento de escritura automática<sup>25</sup> llevado a cabo en la persona de Carlos Edmundo de Ory:

Hacíamos mi hermano [el músico Ignacio Nieva] y yo experimentos de inspiración automática con Carlos Edmundo de Ory. Le vendábamos los ojos, le pasábamos frías cuchillas de afeitar por la cara, le dábamos de comer cosas irreconocibles —por ejemplo, harina tostada sin azúcar, sal y canela—, le leíamos trozos del diccionario ideológico de Casares o le rezábamos el padrenuestro al revés. Ory iba escribiendo lo que tales impresiones le suscitaban y le salían poemas sorprendentes<sup>26</sup>.

La actividad experimental postista se extendía, sin solución de continuidad, a cualquier ámbito de la creación. Lo corroboran los retos grupales que sus fundadores, Chicharro, De Ory y Sernesí, se impusieron en no pocos casos a propósito de la relación entre plástica y literatura, a las que concebían como vasos comunicantes. Entre sus proyectos llevados a cabo, destaca la escritura de sendas novelas sobre un mismo motivo-estímulo común: el grabado de Durero *El caballero, la muerte y el diablo*; o la creación

<sup>24</sup> Ver Félix Casanova de Ayala, “Anecdótico y teoría del Postismo”, en *Papeles de Son Armadans*, nº 104, Palma de Mallorca, 1964; y Amador Palacios, *¿Jueves postista*, Ciudad Real, Diputación, 1991.

<sup>25</sup> Según los manifiestos postistas, la escritura automática debía someterse, a posteriori, a un filtro estético que discriminara los elementos espúreos con el fin de alcanzar los efectos de una “especial” belleza.

<sup>26</sup> José M. Polo de Bernabé, “La vanguardia de los años 40-50: El Postismo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 374, Madrid, agosto de 1981.

## Jaume Pont

al alimón de la comedia del absurdo *La lámpara* (1945), pieza teatral, hasta la fecha inédita, en la que, según Francisco Nieva, está todo el sistema del teatro del absurdo, mucho antes de que se diesen a conocer Ionesco y otros escritores centroeuropeos. Otra experiencia no menos importante, por su carácter experimental y precursor, fue la escritura de *El pájaro en la nieve* (1949), novela-collage de Eduardo Chicharro a partir de ilustraciones-estímulo de Francisco Nieva. Con un método de creación parecido al de Raymond Roussel en *Locus solus* e *Impresiones de África*, aunque sin la sofisticación compositiva expuesta en *Cómo he escrito alguno de mis libros*, esta novela inédita de Chicharro, antes que Italo Calvino y García Marquez, “es realismo fantástico —escribe Nieva— con una profundidad que, yo así lo creo, sobrepasa esta misma definición provisional”<sup>27</sup>.

Este sello distintivo del postismo quedaría huérfano sin la mención de sus revistas, *Postismo* y *La Cerbatana*, en las que destaca la complicidad que establecen con el lector mediante el diseño, el juego formal y efectivas ilustraciones, fotografías y titulares, caligramas, collages manuscritos, divertidísimos anuncios publicitarios o boletines de suscripción reducidos casi al absurdo, los cuales, convenientemente manipulados, se convierten en todo un campo de pruebas para la imaginación compositiva. Jaime Pol Girbal, jovencísimo periodista que tuviera a su cargo la maquetación y tipografía de la revista *Postismo* en 1945, dio cuenta en su día de no pocos de aquellos avatares artísticos que recuerdan las prácticas de collage, la performance y el *cadavre exquis* surrealista. He aquí uno de ellos:

Era la noche de dibujar las planchas [de la revista] —Puesto que tienen fe ciega en nosotros —dijo Ory— vamos a dibujar a ciegas nuestras primeras planchas-manifiesto. Cada uno de nosotros tomó su papelito, cerró los ojos, procuró concentrarse en torno

<sup>27</sup> Francisco Nieva, “Datos sobre una novela alquímica”, en *Poesía*, nº 2 (monográfico dedicado a E. Chicharro), Madrid, agosto-septiembre de 1978, p. 60.

## El postismo



Nanda Papiri, Sin título, ca. 1950

## Jaume Pont

al tema elegido (fue el complejo de Edipo aquella vez) y dejó que su espíritu le impregnara la mano del talento<sup>28</sup>.

En continuidad con este contexto, resulta obvio que una parte sustancial de las imágenes clave del postismo tenga un ascendente surrealista, muy en especial aquellas que giran de manera obsesiva sobre motivos que recurren a la otredad en la simbología del agua, el espejo, los naipes, los objetos mórbidos, los ojos multiplicados o seres decapitados y, por supuesto, el bestiario fantástico y maravilloso, motivo este último afín a la obra plástica de Nanda Papiri y, más recientemente, a un neopostista confeso como el pintor Antonio Beneyto. Es el caso de un óleo sobre lienzo (*Sin título*, ca. 1945-1950), nada lejano a la inspiración plástica del expresionismo de Emil Nolde, donde Papiri nos sumerge en un mundo onírico en el que se encadenan la presencia del mundo animal estilizado en monstruario fantástico —el zoomorfismo onírico caracteriza también los dibujos a tinta de la artista romana—, los personajes-máscara y un rostro demediado, en manifiesta alusión a los límites entre realidad y sueño. Se trata de un mundo inquietante de intensa viveza emocional y cromática, en perfecta continuidad con otro óleo sobre lienzo de Nanda Papiri, también probablemente del periodo de 1945-1950 y sin título, asociado esta vez a una escena campestre de carácter ceremonial, festivo y dionisiaco. Un sol-dios de divinidad trina —tres perfiles de rostro superpuestos y tres ojos— preside la ceremonia de una pareja en actitud danzante. Ambos personajes están decididamente singularizados: la mujer, “única”, asociada como *tellus mater* a un ara-tambor-diosa con cornucopia, y el hombre, “diverso”, representado a su vez con un triple rostro en lo que parece pura emanación del poder solar.

Los motivos postistas y surrealistas de inspiración zoomórfica se proyectan también sobre la interesantísima obra plástica de Francisco Nieva —*Dragón* (collage, 1945) o *Paloma* (técnica mixta, 1950) por ejemplo—, rebosante de personajes-objetos mecánicos

<sup>28</sup> Jaime Pol Girbal, “El postismo: historia de mil duros”, en *Revista de Actualidades*, nº 310, Barcelona, 22-28 de marzo de 1958.

## El postismo



Gregorio Prieto y Eduardo Chicharro,  
*El pendulo*, 1928-1930. Depósito del  
Museo de Gregorio Prieto, Valdepeñas

—*Castañuela* (collage, 1945), *Postismo* (grabado, 1945) y *Balanza* (técnica mixta, 1950)— que participan del concepto de máquina celibataria tan presente en artistas como Duchamp, Roussel o Zeller. Nieva opera en no pocas de sus pinturas, o en sus dibujos y collages, mediante la transformación y descodificación del objeto surrealista, logrando obras barroquizantes de gran fuerza cromática, conceptual y onírica. Fuerza onírica que, como principio axial de la creación postista, acabará siendo el estímulo decisivo en los dibujos y collages de Carlos Edmundo de Ory —el dibujo (*Sin título*, 1948,) de un personaje de formas serpentinadas con batuta o flauta entre sus manos resulta paradigmático—, imbuidos de una fuerza plástico-poética manifiesta.

¿Y qué decir de la fotografía que ilustra la portada de la revista *Postismo*? Estamos sin duda ante una de las muestras más

## Jaume Pont

emblemáticas del imaginario postista. En ella puede verse a un joven Gregorio Prieto “con el torso desnudo y la cabeza tocada por un casco de apariencia sideral, mientras un naipe parece hacer equilibrios en el centro de su pecho”<sup>29</sup>. Una imagen que en su desnudez, así como en las presencias del casco futurista y el naipe, invoca al nuevo ismo naciente, a su desafiante proclama y al espíritu del azar y del juego. El poema “Romance del deseo”, de Ángel Crespo, resulta no menos significativo en este sentido:

Estábamos tan hartos  
de la vida bebiendo  
que nos dimos hora  
para orar en silencio  
y fuésemos al mar  
el marino elemento,  
donde los peces suelen  
atravesar espejos  
y donde pone el hombre  
la carne de sus muertos  
y refleja sus ojos  
debajo de un sombrero<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Jaume Pont, *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, óp. cit., p. 166. La mencionada fotografía forma parte de unas pruebas de *doublage* fotográfico que Eduardo Chicharro, con Gregorio Prieto como modelo, realizara en Roma entre 1928 y 1929. Otra de dichas fotografías (ver la nota 7) se publicó en *La Estafeta Literaria* (Madrid, n° 21, 15 de febrero de 1945). En estos mismos años y en el seno de Academia de Bellas Artes de España en Roma, donde los jóvenes Prieto y Chicharro cursaban estudios como pensionados —dirigía esta prestigiosa institución el pintor Eduardo Chicharro Agüera, padre del futuro fundador del postismo—, cabe situar la primera acción germinal o, si se quiere, la protohistoria postista. Algunas de estas fotografías fueron recogidas por el catálogo *Gregorio Prieto: Exposición antológica*, Madrid, Patronato Nacional de Museos, marzo-abril de 1978. Ver también Eduardo Chicharro, “Autobiografía”, en *Música celestial y otros poemas*, óp. cit., pp. 334-335 y *Gregorio Prieto y la fotografía*, Valdepeñas, Fundación Gregorio Prieto, 2014 [cat. exp.]

<sup>30</sup> Ángel Crespo, *Primera antología de mis versos*, Ciudad Real, Jabalón, 1949, pp. 92-93. Ver asimismo Jaume Pont, “Ángel Crespo y el Postismo”, en

## El postismo

Casi parece inútil añadir que los poemas postistas, en su fuerza plástica, parecen cuadros; y los cuadros, poemas. La obsesión por la videncia de lo maravilloso, y con ella un cúmulo de objetos transmisores de los deseos latentes, son motivos de recurrencia constante en el abierto campo pictórico y literario del nuevo ismo. Responden todos ellos a supuestos determinantes en la pintura postista de Chicharro *El niño muerto* —reproducida en la revista *Postismo* y hoy lastimosamente perdida— o, como hemos visto, en los dibujos de Carlos Edmundo de Ory, la obra plástica de Francisco Nieva o Nanda Papiri, y en numerosos poemas. El mundo de *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*, de Lewis Carroll —los motivos del otro lado del espejo o Conejo Blanco, por ejemplo, son constantes—, se hacen visibles en los ya mencionados “Carta de noche a Carlos”, de Eduardo Chicharro, “Romance del deseo” de Ángel Crespo, y de forma muy explícita en el poco conocido soneto de Fernando Arrabal “Alicia en el país de las maravillas”:

Una niña con faldas en cadena  
es mayor su zapato que la casa  
la coneja sapienta en el Espasa  
y el espejo atraviesa su melena  
[...]  
dirigida la muerte sube y sabe  
donde están los espejos sin despojos  
saltamontes le saltan por los ojos<sup>31</sup>

Así pues, quien colacione de lo dicho hasta aquí que las representaciones de los sueños y su estrecho vínculo con lo maravilloso constituyen parte fundamental del postismo, no se equivocará. Su presencia obsesiva se extiende por igual a la

“Pues digo mi canción...” *En Florencia, para Ángel Crespo*, Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine/Università degli Studi di Firenze, Firenze, Alinea Editrice (ed. Stefano Rossi), 2000, pp. 41-58.

<sup>31</sup> Fernando Arrabal, “Alicia en el país de las maravillas”, en *Índice*, número extraordinario dedicado al movimiento Pánico, año XXI, n° 205, Madrid, 1976.

## Jaume Pont

poesía postista de Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro, Ángel Crespo, Gabino-Alejandro Carriedo y Félix Casanova de Ayala, al teatro de Francisco Nieva y Fernando Arrabal o, como se ha podido comprobar antes, a la pintura del mismo Nieva y de Nanda Papiri. Desde la misma instancia fundacional del postismo —Freud deja su huella en el primer manifiesto— los sueños materializan el objeto del deseo, la transgresión de lo prohibido y la trascendencia, como quería Breton, de los límites que han sido fijados por las leyes del utilitarismo convencional: “Cuando la imaginación trabaja —dirá Chicharro en el Manifiesto del postismo— el hombre está despierto y en acción; cuando el hombre está despierto, pero su imaginación no trabaja, el hombre está parado, y si obra, obra por fuerza de la inercia; cuando el hombre duerme, su imaginación trabaja también, pero separada de él”<sup>32</sup>.

Ory y Chicharro eran confesos admiradores de la característica imagen surrealista basada en la fusión de dos realidades distintas y distantes. Para ellos, causalidad quería decir ante todo casualidad, subversión lúdica o azarosa y, rescatando las palabras de Max Ernst, “encuentro fortuito de dos realidades distantes en un plano inapropiado”<sup>33</sup>. Nos adentramos así en aquel espacio turbador que tanto debe a la palabra creadora de Lautréamont y la formulación precisa de Pierre Reverdy en *Nord-Sud* (París, marzo de 1918): “Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá”<sup>34</sup>. La exaltación del juego y la risa postistas, así como la búsqueda de lo maravilloso —búsqueda que hace converger lo disímil, azaroso, raro y extraño en un mismo plano poético—, se asocian sin duda a este mismo tipo de imagen, generadora de una fractura visual o sonora que se define en el primer manifiesto como la “razón

<sup>32</sup> CH. H., Manifiesto del postismo, en Jaume Pont, *Un movimiento estético-literario de vanguardia*, óp. cit., p. 248.

<sup>33</sup> Max Ernst, “Comment on force l’inspiration”, *Le Surréalisme au service de la révolution*, nº 6, París, 1933, p. 43.

<sup>34</sup> André Breton, *Anthologie de l’humour noir*, París, Sagittaire, 1950, p. 241.

## El postismo

de ser plástica” del postismo<sup>35</sup>. Como dejara escrito Chicharro, lo importante en la técnica de “composición” de dicha imagen es el cambio en la “disposición”, la deconstrucción, en suma, de todo plano razonable. Solo así la palabra y la imagen plástica serán capaces de afirmarse —precisa— en “un poder expresivo colocado fuera del innecesario virtuosismo académico” y, a través de la “lógica del absurdo”, recorrer con el poder de la imaginación “un ámbito tan dilatado que va de lo perfectamente normal a la locura”<sup>36</sup>. Recordemos, en este sentido, el “Soneto paranoico” de Carlos Edmundo de Ory:

Solo en el mundo con mi media oreja  
y una cortada flor en el semblante  
bajo a la mina honda del diamante  
que no tiene raíz ni tiene reja

Mas como soy del odio tenue abeja  
manada de algún duende nigromante  
peinaré de mi espalda el monte amante  
y con heces de concha de la almeja

Mi paranoia de Iolao i Averno  
¡hola pato de oro hola marea  
donde la mar merece su medusa!

Y creo que de cebra tengo un cuerno  
y de llama una pata panacea  
que se gasta en mi alma y que se usa<sup>37</sup>

Composiciones de semejante tensión rítmica y plástica explican que en los poemas postistas los juegos encadenados en lo fonético-musical, a los que tan propensos fueran Ory y Chicharro

<sup>35</sup> Ver Rosario Peiró, óp. cit., pp. 191-193.

<sup>36</sup> CH. H., Manifiesto del postismo, en Jaume Pont, *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, óp. cit., pp. 251-252.

<sup>37</sup> Carlos Edmundo de Ory, “Soneto paranoico”, en *La Cerbatana*, óp. cit., p. 7.

## Jaume Pont

—Ángel Crespo definió magistralmente dichos poemas como atacados por una suerte de dinamismo eufórico o prisa delirante<sup>38</sup>—, deban no poco a un tipo de imagen surrealista donde sujeto y objeto de contemplación acaban siendo una misma cosa<sup>39</sup>. He aquí un fragmento de “Carta de noche Carlos”, de Eduardo Chicharro:

Carlos yo te escribo trece trenes  
trinos trece te estremece  
y te envió mecedoras  
a tu casa.  
Que tu casa es una cosa  
que no pasa.  
En el filo sutilísimo te escribo  
del estribo.  
[...]  
Sigo enviándote mecedoras,  
cuídalas, límpialas, pómpalas,  
góndolas, lámparas, ordéñalas,  
albérgalas en tu pecho  
que el sultán viejo lo dice:  
si el refrán mata a la rata  
pon tu casa enjalbegada  
que a decir viene lo mismo<sup>40</sup>.

De esta suerte, las palabras parecen como imantadas en el poema por un proceso de atracción neológica, de raptó alucinado o *fluido magnético* —por emplear la expresión de Paul Éluard—, cercanos a aquella imagen definida por los surrealistas como *alucinación voluntaria* o *imagen estupefaciente*<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> Ángel Crespo, “Prólogo”, en Eduardo Chicharro, *Algunos poemas*, Carboneras de Guadazaón, El Toro de Barro (ed. Ángel Crespo), 1966.

<sup>39</sup> Jaume Pont, “Ángel Crespo y el Postismo”, óp. cit., p. 54.

<sup>40</sup> Eduardo Chicharro, *Música celestial y otros poemas*, óp. cit., pp. 107 y 109.

<sup>41</sup> Para un estudio y caracterización crítica del imaginario surrealista, ver C. B. Morris, *El surrealismo y España: 1920-1936*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.

## El postismo

### La expresión artística como “locura inventada” o “culto del disparate”

En su misma sinrazón, esta es la razón primordial del postismo: la expresión artística concebida como “locura inventada” (De Ory) o “culto del disparate” (Chicharro). Locura y juego reverberan adheridos a la técnica, al ingenio y a la invención. No en vano, Eduardo Chicharro titularía su colección de sonetos, obra atacada de principio a fin por un febril surrealismo barroquizante como *La plurilingüe lengua*<sup>42</sup>. La obra de arte empieza ahí donde nace la responsabilidad del lenguaje y su oposición al racionalismo utilitarista. Los manifiestos postistas son inequívocos: no hay poesía, no hay arte, sin contestación al decoro y al mero lenguaje instrumental, sin enajenamiento de una libertad que en su extremo hace posible, como recordaba Francisco Nieva en su ensayo “Eduardo Chicharro: la realidad del arte y lo que podemos en contra de ella”<sup>43</sup>, que John Cage, trazando una línea entre Mallarmé y Duchamp, pueda decir con convulsa ironía: “cualquier objeto, es decir, el proceso de mirarlo, es un Duchamp”<sup>44</sup>.

Pero entiéndase con propiedad la argumentación profunda de dicho proceso: el sueño, el juego y el humor grotesco, o la risa como fractura disolvente de la seriedad de la vida, no son sino el lado emergente, visible, del iceberg postista. Porque su lado oculto esconde también, en el contexto franquista de la cultura

<sup>42</sup> A la parodia de la forma clásica del romance y a idéntico surrealismo barroquizante responde *Las patitas de la sombra*, colección de romances postistas escritas al alimón por Chicharro y De Ory en 1944, a las puertas del lanzamiento del postismo. Véase Antonio Pérez Lasheras y Alfredo Saldaña (ed.), “Introducción”, en Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory, *Las patitas de la sombra*, óp. cit., pp. 9-41.

<sup>43</sup> Francisco Nieva, “Eduardo Chicharro: la realidad del arte y lo que podemos en contra de ella”, en *Trece de Nieve*, revista de poesía (número monográfico dedicado a Eduardo Chicharro), nº 2, Madrid, invierno de 1971-1972, p. 51.

<sup>44</sup> John Cage, “26 Statements re Duchamp”, en *A Year from Monday: New Lectures and Writings*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 1967, p. 70.

## Jaume Pont

y el arte español, de la inmediata posguerra, una paradójica realidad sustanciada en lo dramático y en lo trágico. Esta realidad no es otra que la conciencia de la incomunicación del artista en el mundo, de la pérdida de la infancia y del amor, en definitiva, como espacios de libertad absoluta y no como una simple justificación social o sentimental. Los postistas eran verdaderos nostálgicos —“La sincera nostalgia de Giorgio de Chirico”<sup>45</sup>, se titula una sugerente entrevista de Silvano Sernesi al genial pintor italiano— de la imaginación creadora y lo maravilloso. La vertiente barroca tan presente en su actitud apunta claramente en esta dirección, al subrayar la continua paradoja de nuestra realidad y su oxímoron radicalizado o equívoco. Así pues, lo grotesco postista, la mirada carnavalesca y su singular ingenio verbal o plástico, no son solo la manifestación jocosa, espectacular, de su humor. Nos equivocariamos si conceptuáramos la propuesta postista exclusivamente desde dicha ladera, sin entender la razón misma de la carga de profundidad que late en su subsuelo. Porque la verdad es que en la misma raíz de su pura representación, detrás de la máscara que ríe, se esconde la mueca resultante de un conflicto humano abierto y sin fin. Así pues, la permanente lección transcodificadora de su lenguaje, la neología postista en suma —tan propensa en poesía, pongamos por caso, al cultivo delirante de enumeraciones en cadena, aliteraciones y homofonías reverberantes, paranomasias e impertinencias semánticas, dilogías y rupturas sintácticas—, solo es explicable en su totalidad si se la vincula a un conflicto o, si se quiere, a una fractura de orden superior: epistemológica, sociopolítica y, al cabo, estética, filosófica y lingüística. Como sabe bien el lector, dicha fractura, su razón profunda, apunta a la misma crisis que hizo patente el objeto surrealista al distinguir entre el ver y el mirar, entre consciencia y subconsciencia. Como Chicharro fundamentara en el primer manifiesto postista, todo universo distinto reclama un lenguaje distinto. Poesía es, pues, antagonía. La enseñanza de la tradición vanguardista y su diversa lección

<sup>45</sup> Silvano Sernesi, “La sincera nostalgia de Giorgio de Chirico”, en *El Español*, Madrid, 22 de marzo de 1947.

## El postismo

es obvia: se trataba de hacer patente, mediante la subversión de lenguaje artístico y sus estrategias expresivas, las fracturas del pensamiento colectivo.

### Coda

Como hemos visto, en la propuesta de los manifiestos postistas late el fundamento esencial que hizo de las vanguardias no tan solo una forma o manifestación artística, sino, ante todo, una actitud espiritual y una visión del mundo. Para los herederos de los ángeles caídos del romanticismo —los irredentos *hijos del limo*, como los calificara Octavio Paz<sup>46</sup>—, no había conciencia artística sin conciencia moral. Asumir este predicamento pasaba por reconocer, sin prejuicios, el aislamiento de un discurso —“los postistas lanzamos nuestro manifiesto no con insultos pero sí con violencia”<sup>47</sup>— que para ser efectivo tenía que ser beligerante. Es inútil separar estos dos conceptos, conciencia moral y conciencia artística, como algunos pretenden; en las prácticas de las vanguardias históricas, espejo donde el ideario postista se miraba —a pesar de ser consciente este ideario, en términos políticos, de su sueño imposible—, ambos conceptos forman parte de una misma e indisoluble actitud o comunidad de intereses<sup>48</sup>. No otra cosa latía en las palabras que Louis Aragon dirigiera al público de la Residencia de Estudiantes de Madrid en su conferencia del 18 de abril de 1925: “Mes mots, meussieurs, son ma réalité”<sup>49</sup>.

“Chicharro —confesaba De Ory en una de nuestras conversaciones— distinguía de forma taxativa entre *pátina* y *actitud* postista: ‘Escribir *en postista* no deja de ser una pose —repetía una y otra vez—; el Postismo es una *razón de ser*, una actitud; no se escribe en postista, se *es* postista”<sup>50</sup>. Este planteamiento fue

<sup>46</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

<sup>47</sup> Jaume Pont, *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, óp. cit., p. 249.

<sup>48</sup> C. B. Morris, óp. cit., p. 132.

<sup>49</sup> Louis Aragon, “Fragments d’une conférence”, en *La révolution surréaliste*, nº 4, París, junio de 1925, p. 23.

<sup>50</sup> De Carlos Edmundo de Ory a Jaume Pont (Amiens, mayo de 1972).

## Jaume Pont

asumido en continuidad con una tradición de la ruptura que hicieron suya frente a sus detractores: “...arrojemos a la cara de los fariseos, memos y despistados —leemos en el Segundo manifiesto del postismo— nuestras respuestas y nuestras verdades como pedradas o como pelotas de endurecido excremento”<sup>51</sup>. Era la suya la tradición crítica y festiva de *El libro del buen amor* y *La Celestina*, el eco milenario de las canciones jacaescas y de carnaval; la aguja de navegar de Quevedo y Góngora, o la de aquella *Agudeza y arte de ingenio* con la que Gracián señalara su barroco “significar a dos luces”. Su mirada se mostró siempre ferviente admiradora, como hemos ya recordado, de los mundos “otros” de artistas como El Bosco, Durero, Brueghel y, sobre todo, de los surrealistas —“tenemos sistema de calefacción en común con el surrealismo”<sup>52</sup>—, con el genio de Ernst o Duchamp a la cabeza. Pero también fue la suya la voz escondida de las sátiras dieciochescas o la de escritores decimonónicos tan singulares como Miguel de los Santos Álvarez o Antonio Ros de Olano, antesala grotesca del esperpento de Valle Inclán. Con todos ellos, y otros muchos más, los postistas saludan la modernidad del nuevo siglo, el suyo, y hacen acopio de los “raros” del modernismo y las vanguardias, para llegar así a Ramón Gómez de la Serna, al teatro español del absurdo, a Jardiel Poncela, Tono o Mihura, y después a la neovanguardia y las propuestas artísticas experimentales. A este recorrido de tradición revisitada y revisada, lo llamaron “lo redondo del Postismo”, o en palabras del segundo manifiesto: “un punto de partida desde hoy para, caminando al revés, ir encontrando retroactivamente todo lo que merezca la pena en lo anterior”<sup>53</sup>. Hay que entender, pues, que más allá de su revisión de las vanguardias históricas, el postismo fue, ante todo y como hemos ya mencionado, un puente privilegiado entre estas y las acciones de la segunda vanguardia en Europa, así como de

<sup>51</sup> Chicharro Hijo, Silvano Sernesi y Carlos Edmundo de Ory, Segundo manifiesto del postismo, en Jaume Pont, *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, óp. cit., p. 262.

<sup>52</sup> CH. H., Manifiesto del postismo, en Jaume Pont, *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, óp. cit., p. 250.

<sup>53</sup> *Ibíd.*, p. 275.

## El postismo

la neovanguardia en España: del Dau al Set (1947) a la poesía experimental de los años sesenta y setenta<sup>54</sup>.

En la España tradicionalista, ultracatólica y cerrada en sí misma que le tocó vivir, aquel desenfadado postismo, abiertamente decidido a hacer suyo cualquier aire renovador de las vanguardias europeas y de su propia tradición, fue uno de los pocos movimientos estético-literarios de la posguerra española que, como Francisco Nieva recordaba en 1984, supo articular una verdadera “promesa de sistema”. Para Nieva, su precursoridad está fuera de toda duda, puesto que “leyendo al trasluz en los manifiestos del postismo” se observa “que no predicaba otra cosa que lo que, al cabo de treinta años o más, se llama ‘posmodernidad’ [...]. La novedad del postismo consistía en ‘una identificación tergiversadora con todo lo dado en arte’ [...] sin discriminación, en vista del más variado eclecticismo”<sup>55</sup>. Así pues, si el sueño de las vanguardias históricas, como transformación colectiva, política y social del individuo, quedaba lejos, la gestualidad y las estrategias derivadas de su lenguaje todavía eran capaces de socavar el aparato cultural y artístico del franquismo. Las vanguardias históricas habían terminado, pero quedaba su aliento creador: quedaba no ya su discurso, sino su metadiscurso abierto y sin fin. Frente al credo único y el dogma programático, emergía el eclecticismo de una nueva vanguardia confrontada al realismo y al arte oficial.

La aventura postista —al fin y al cabo una suerte de piedra filosofal o destilado alquímico de todos los ismos— dista mucho de ser solo un punto de llegada. Y precisamente por esto, en

<sup>54</sup> Véanse, en este sentido, tres contribuciones fundamentales de Rafael de Cózar: “El Postismo en el contexto de la vanguardia”, en *Barcarola*, n° 50, Albacete, 1996, pp. 245 y 250; “Postismo y surrealismo: la vanguardia como distinta tradición”, en Jaume Pont (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, Lleida, Pub. Universitat de Lleida, 2001, pp. 231-244; y “Carlos Edmundo de Ory: el postismo y la vanguardia”, en *Ínsula* (monográfico “La Ínsula de Ory”, coordinado por Jaume Pont), n° 789, Madrid, septiembre de 2012, pp. 7-9.

<sup>55</sup> Francisco Nieva, “El Postismo, una vez más”, en *ABC*, Madrid, 22 de julio de 1984. Nieva amplía esta misma tesis en el artículo “Preposmodernidad a la española”, en *Diario 16*, Madrid, 24 de octubre de 1987.

## Jaume Pont

razón de su eclecticismo, de su visión sincrética y superadora del ejemplo vanguardista precedente y del surrealismo, su enseñanza quiere ser ante todo *transversal, germinativa, transhistórica*. Vistas así las cosas, la significación proyectiva del postismo se articula como un umbral de rebeldía que, a modo de lección o tatuaje permanente, marca para siempre las obras de todos aquellos artistas que, desde la diversidad, hicieron profesión de su ideario o mantuvieron vínculos circunstanciales con él: desde sus fundadores Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi, hasta Nanda Papiri, Francisco Nieva, Ángel Crespo, Gabino-Alejandro Carriedo, José Ignacio Aldecoa, Félix Casanova de Ayala, Fernando Arrabal, Antonio Fernández Molina, Gloria Fuertes, Juan Eduardo Cirlot o José Fernández Arroyo, entre otros. Con mayor o menor cercanía, todos estos hacedores de arte, escritores y artistas plásticos, harán del postismo —“higiénico aldabón de libertad” y “paradigma de notoria desobediencia”<sup>56</sup>, en palabras de José Manuel Caballero Bonald— un lugar común de arraigo, identidad y sentido a contra corriente.

<sup>56</sup> José Manuel Caballero Bonald, “Técnica de imaginación”, en *Ínsula* (monográfico “La ínsula de Ory”, coordinado por Jaume Pont), óp. cit. p. 4.

Francisco Nieva en colaboración con Eduardo  
Chicharro (texto), *Libro clase para el pájaro  
de la nieve. Un gran libro de nuestro tiempo*, 1949

OTROS POSIBLES TITULOS

LOS MISMOS EN TODAS PARTES,

LAS NARICES DE SU ALTEZA

UNA PIEDRA EN LA BOTA

*[Handwritten scribble]*

ENSAYO DE INDEPENDENCIA,

EL CAÑON Y EL LIBRO

*Siempre es preferible hablar de lo que se conoce. Para el clima de la acción, castellanismo lequendario o moderno.*

No debe ser un libro surrealista. Si detalles surrealistas hay, deben hallarse como enmascarados por una lógica de género policíaco. Aunque no se llegue (si no se quiere) a una solución concreta, al menos el lector debe creer en ella. (Como en el cuento del estanco). El placer de justificar lo misterioso es también un placer de pura literatura. Cuando una cosa con apariciones inquietantes revela un fondo cotidiano y vulgar, causa el mismo interés que lo cotidiano y vulgar con fondo inquietante. De la justificación de una cosa y de otra se desdiga el interés literario; mientras de los "simples" solo puede extraerse lo "inefable poético" más difícil de asimilar. No temer - de ninguna manera - caer en la mayor prolividad, sin que prolividad sea repetición.

*Muestra gramatical y poca retórica*  
Balzac, Gorki, Baroja, Diquens, Poe  
— los apuntes —

EL PAJARO EN LA NIEVE

UN GRAN LIBRO DE NUESTRO  
TIEMPO

POR:  
3<sup>er</sup> etc.

de ancho



OB LIC A TOR IO :

DESCRIPCION DE LOS GRABADOS  
EN SUS MENORES DETALLES:  
ARQUITECTURA Y ESTILO  
VESTIDOS Y SU MISMO MATERIAL DE CONFECCION  
MUEBLES Y DETALLES DE MUEBLES

Capitulos muy densos, de la extension de un  
evento algo largo, cada capitulo lleva uno o dos graba-  
dos para su descripcion y como fondo de la anecdotia,

Las preguntas literarias pueden respetarse mucho mejor

(Este libro es OB LIC A TOR IO publicarlo.)



EL CAPULLO DEL DIA DE SAN MARCOS,

Si el duende es femenino, ¿cómo se ha de llamar? La duende, con permiso de la Academia.

Porque la verídica historia que vamos á referir, acaecida en el pueblo de \_\_\_\_\_ tiene por protagonista un duende del sexo bello.

—Duendes y trasgos en el siglo XIX! ¡Estupendo anacronismo y aventura inverosímil!—dirá escandalizado algun espíritu fuerte, de esos que no creen en el diablo meé...

Paciencia, lector caro, que hasta el fin nadie es dichoso. La historia tiene sus fueros y debemos respetar los fueros de la historia.

—¿Ves, marido, qué portento? ¡aguas fosfóricas!

—Arderán los bañistas!

Zoa siguió: «Su temperatura en escala centígrada, varía de 12 á 50 grados, y á ellas acuden, todos los años, 40,000 bañistas, para los cuales hay un médico.»

—¿Nada más que uno?

Sólo se ven algunos infelices con levitilla de verano. Confiaban en la fuerza de la costumbre y en la inflexibilidad del almanaque; creían que aún habia de durar quince ó veinte dias la placidez de la atmósfera y la suavidad de la temperatura.

Se han visto de repente sorprendidos, á traicion, á mansalva, contra todos los principios beligerantes.

Y han dicho para sus adentros:

Al presente, el estudio de las lesiones del lenguaje es uno de los capítulos más cultivados y mejor conocidos de la patología cerebral. Verdad es que estos hechos no siempre ocurren tan limpios, tan libres de toda complicacion, tan aislados como los hemos presentado; pero aún así descritos, no sólo son posibles, sino reales, y nosotros hemos presenciado ininidad de casos así como algunas de las cómicas escenas que naturalmente han de originar estos caprichos del lenguaje.

Tenemos pues: un individuo que no sabe articular las palabras, pero que mentalmente se las representa. Se llama esto en la ciencia *afasia atáxica* ó mejor *afasia motriz*, lo que significa que no habla porque no articula.



Vivia Tomás en una casa antiquísima, lindante con la parroquial. Antaño formaron las dos una sola.

El dormitorio del jóven estaba precedido de una sala extensa, adornada con muebles viejos, sillas contemporáneas de Godoy, una escopeta medio rota, un cuadro de San Antonio asaltado por tentadoras visiones, y un armonium en que la difunta tocó más de una vez *El último pensamiento...*

El jóven viudo, aunque tenia cerca á su encantadora Pepa, no la veía. Ni balcon, ni ventana ni orificio alguno ponía en comunicacion á los vecinos. La vecindad hacía así más triste la soledad del jóven.

## II

### LA LECCION DE GEOGRAFÍA,

Gira la Tierra, giran Vénus y Marte, y los demás planetas, y sus satélites con ellos alrededor del Sol; pues este conjunto astronómico, estas moléculas del espacio, estos átomos de lo infinito, son para la Mecánica algo como una combinación química de las esferas.

La escala en el espacio, al pasar de una reacción química á un sistema solar, ha variado: es enorme para nosotros. Ha variado la escala en el tiempo, es enorme también para nuestra duración terrena.

Pero él no podía correr.

Sentía que el mugido del río era de momento en momento más atronador.

El aguacero en vez de disminuir aumentaba en cantidad y en furia.

La brillantez de los relámpagos era insoportable.

El intenso fulgor eléctrico le cegaba.

En el azulado foco de aquellas exhalaciones había como una luz de luz.

LOS 3 HIJOS



Un grano de almizcle perfuma años y años una habitación y no pierde nada de su peso.

Detrás de estos dos hombres, venía algo rezaca-  
do otro, que, oía también que trascendía.

FINAL

Pero nada tan terrible como la segunda clase de convulsiones terrestres: los terremotos. La tierra oscila como las olas del mar, ó se levanta de abajo á arriba repelidas veces; como si gases comprimidos quisieran volar el techo de una gran caverna; caen las casas y los muros de los más fuertes edificios, de repente y en espantosa confusión: al fragor de los sillares que se chocan con golpe tremebundo, de los techos que se tronchan, de los menesteres del lujo y de la necesidad que se hacen añicos... se mezcla el grito desgarrador de los que mueren, y el penetrante aharido de los que aun viven apesados en los escombros. La tierra se abre, y de las grietas brota agua. Hasta los pájaros huyen.

El caballero cogió á Juan por los brazos y le puso en pié; era un hombre vigoroso.  
—Ahora apóyese V. bien en mí y vamos á ver si hallamos un coche.  
—Pero dónde me lleva V.?  
—¿Pero dónde me lleva V.?  
—¡Ah! no; el corazon me dice que es V. una persona caritativa.  
—Vamos andando..... á ver si llegamos pronto á casa.

—¡Yo!.....  
—¡Tú! ¡Olvídamme por María! No mereces perdón....! Una coqueta!  
—Te engañas: yo no te olvidó nunca! Si fuera por otra!  
—¿Y quién es ella? Te prohibo en absoluto que me elijas semejante heredera.  
—Nunca. Esa sucesora sería indigna de tí! Tendrás otra....

?No es esto el movimiento continuo? preguntará algun malicioso ó algun desconfiado!

FIN



2p.

Le ví comer lechuga con leche y azucarillos; uvas con aceite, vinagre y salsa de anchoas, codornices crudas con plumas y todo.

D. Juan salió del hueco.

Avanzó el cuerpo y asido á la hiedra que arraigaba fuertemente en la cortadura, miró hácia arriba.

Vió en el puente una luz.

Aquella luz estaba inmóvil.

Pero de improviso se movió.

Descendió, continuó descendiendo.

D. Juan percibió al fin un farol que el viento impulsaba de acá para allá, pero que seguia descendiendo.

Al fin llegó á nivel de D. Juan.

Le iluminó á pesar de sus oscilaciones.

Continuaba con el cuerpo avanzado fuera de la covacha.

Los que indudablemente estaban en el puente debian verle.

Y le vieron porque el farol dejó de descender, y un nuevo repique más acentuado, más sonoro, más largo de las castañuelas se dejó oír.

—Sí,—respondió el tenor,—ma per Dio non grite cosi que me fa malè.

De allí ha tomado la noticia toda la prensa de Europa, y los hilos del telégrafo han parecido frailes de la Trapa clamando con fúnebre voz:

—¡Morir habemos!... ¡morir habemos!

—¡Te amaré toda la vida!—murmuraba noches atrás en un café, al oído de una hermosa jóven, su amartelado amante.

—¡Para lo que hemos de durar!—dijo ella haciendo un mohin de gracioso escepticismo.—¡Mira lo que dice aqui!

El tenor notable es el canario que pagamos más caro, segun dice un pajarero inteligente.

XII

### LA VENTA DEL CABALLO.

La compra de un caballo es cuestion de mucha importancia en los pueblos rurales. Un caballo es á menudo en ellos la piedra angular del edificio doméstico. El abre el surco en la tierra que ha de recibir la siembra, produce el abono que ha de alimentar esa tierra, extrae el agua que ha de regarla, conduce las gavillas del campo á la era y el trigo de la era al granero; y despues que ha sido explotado por cuenta de la humilde hacienda de su dueño, conduce al molino la cosecha ajena, á la poblacion distante el ajustar del vecino que levanta su domicilio, y á la familia acomodada familia que se permite el lujo de un vehiculo. El caballo es el mejor amigo del pobre labrador: no es de extrañar, por lo mismo, la importancia que da á su adquisicion.



Yo no quiero solidades de esa laya. La Santa Madre Iglesia condena el celibato vicioso. Pero lo difícil es acertar cual es la compañera mejor para el largo viaje.... V dado caso que se acierte, ¿querrá la elegida acompañarnos en la peregrinacion? El hombre propone y la mujer dispone. El hombre se fija muchas veces en la desventura y está á su lado la felicidad, ocultándose pudorosa. Costumbres malas. ¿Por qué la mujer no ha de tener voz y voto en asunto de tan vital interés como su dicha? ¿Por qué la mujer no ha de buscar novio? Se me dirá que el pudor, la timidez, la castidad....! Razones de pie de banco! Preocupaciones!

## LOS OJOS DE CERA



Este lago es amorillo

Pasó la primavera y con ella la época en que las tiernas palmípedas no se atrevían aún á separarse del caliente abrigo que les ofrecían las alas de su madre: llegó por fin el suspirado estío, y en sus primeros días favorables ¡con qué placer no alardea la pollada de grata independencia! ¡con qué fruición surca el agua ensayando por primera vez sus fuerzas, ó agita en tierra las casi desnudas alas en demostración de victoria! Tanto más seguros pueden entregarse los patitos á sus inocentes juegos y ensayos de emancipación cuanto que lo agreste y escondido del lugar les preserva de las acometidas de alguna alimaña, aunque andando el tiempo tal vez no les libre del plomo de algún empedernido cazador que los haga pasar del agua á su zurrón sin tener en cuenta su condición inofensiva.

De esta mezclanza de impresiones pueden resultar curiosos contrasentidos.

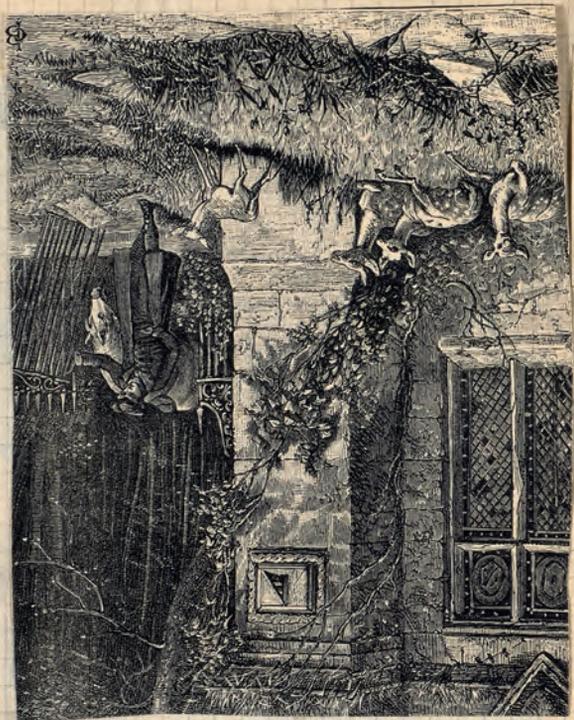
Las personas entusiastas llegarán á no entenderse.

—¡Qué hermoso debe ser el puente de Sesqueros!— dirá uno.

—¿Cómo de Sesqueros?— contestará otro.—¡Querrás decir el puente de Brooklin en Nueva York! Lo he visto precisamente anoche. Pasan dos trenes por él en sentido opuesto; y por debajo cruza una embarcación á la vista del público....

La avenida, engrosada por los barrancos superiores, y por las corrientes de los montes en un espacio de algunas leguas, no había tenido aún tiempo de acumularse.

Pero era indudable que debía sobrevenir aunque en aquel mismo punto cesara la tempestad.

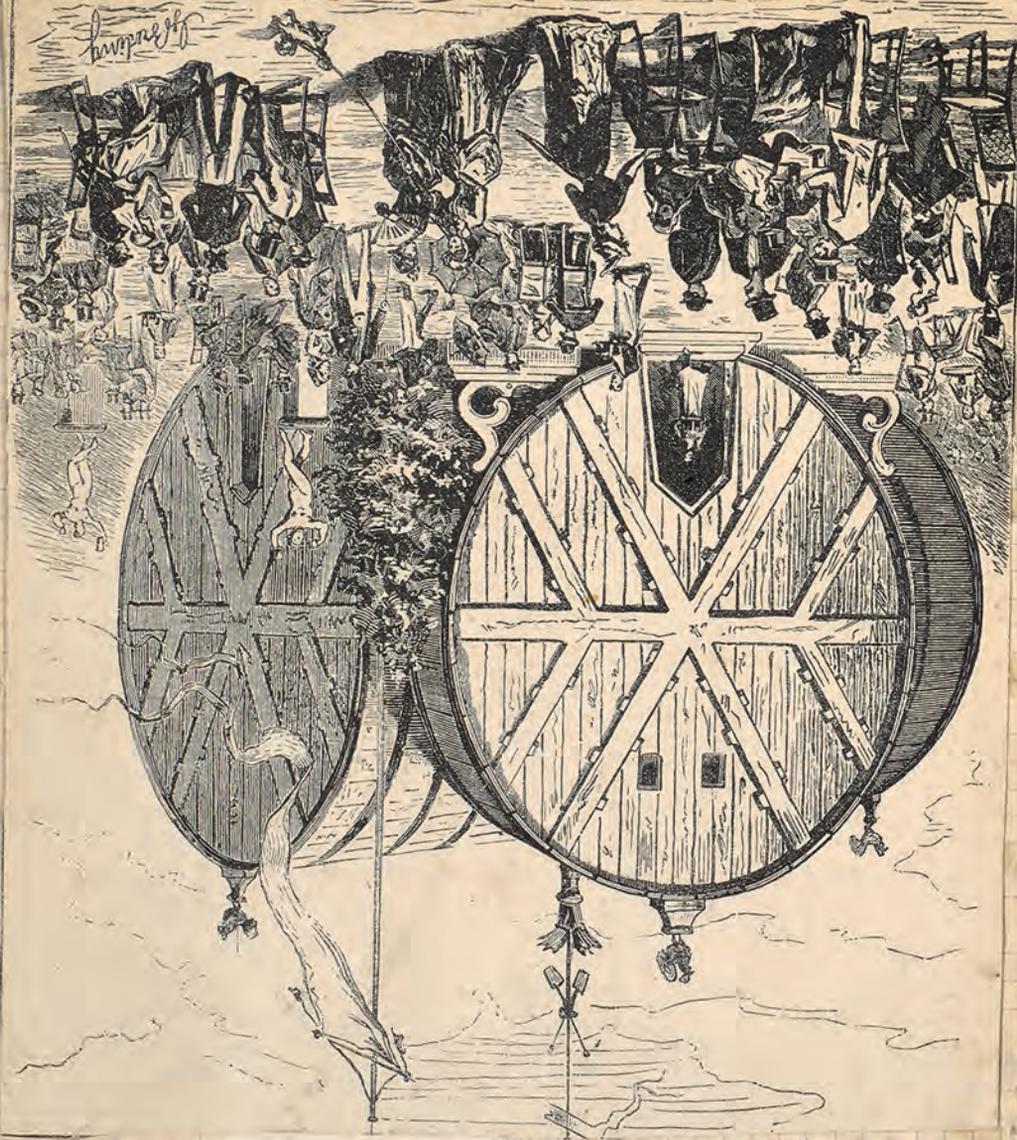


cuanta pueda ofrecernos la más exuberante naturaleza, presentando un bosque de corpulentos y apinados árboles que, aunque exentos de ramaje, asombran por la robustez de sus troncos y por sus descomunales y tortuosas raíces. La venerable figura del anciano encantador parece verdaderamente inspirada en las leyendas británicas que le dieron vida, y el cuadro en su ofrezca un conjunto en el que, sin faltarse á la verdad artística, se percibe cierto ambiente como de encantamiento, emanación sin duda del personaje que figura en primer término.

Al oír estas palabras, Tomás saltó del lecho. Huyó el fantasma. Las luces y ruidos cesaron. Ladró el perro. Y.... en el momento crítico en que la vision se desvanecía, filtrándose por la pared, el joven cogió un extremo del vestido que la envolvía... y un grito, un ruego, el llanto de una mujer le detuvieron....  
 Pepa, la sobrina del cura, estaba á sus pies de rodillas.

maravillosa osadía con





LA DECLARACION.

Hay momentos de la vida en que el hombre vende aquellos sentimientos que mas cuidadosamente oculta a casi siempre lo imprevisito; la hora, el sitio, la soledad, la influencia de un sol abrasador ó de una bruma pesada, algo que nos conduce insensiblemente, que nos arrastra, que nos anima, que nos arroja, digámoslo así, contra el escollo que hubiéramos querido evitar.



ESPIRITULO V  
NUEVA LEDA

—¿Quién eres?—preguntó Tomás, con mezcla de  
temor y de vergüenza.  
—Yo,—contestó una voz dulcemente femenina.  
—¿Qué buscas?  
—A mi marido.  
—¡Tu marido! Pues ¿cómo te llamas?  
—¡Tomasa!... ¡Ingrato! Me has olvidado por la  
hija del Alcalde.

—¿Es una masa de gelatina?—preguntó uno.  
—No señor,—contestó un ujier del congreso,—es un  
accionado al debate político.  
La verdad es que no se pueden combinar ambas cosas  
so peligro de evaporarse.  
Ambas cosas son:

18 em.

— ¡A ver! ¿qué ha ocurrido hoy?

— Pues, nada. ¡Cómo estamos en cuaresma parece que la gente reprime sus arrebatados instintos! ¡Ni una miserable cuchillada, ni una riña, ni un incendio!...

De pronto se oyó un ruido que hizo palidecer á Clara. Entónces Julia se enderezó y dijo con acento de imperiosa coquetería:

— Basta, basta. Ahora á la obligacion.

Y su complaciente amo se sentó á la mesa de despacho á tomar la cuenta del gasto diario, porque Julia unía á las funciones de camarera las de ama de llaves.

Una llamarada de fuego subió al rostro de Clara;

— Escuchen Vds. el final del prospecto. «Magníficas hospederías, preciosos gabinetes, mobiliario de Paris, con lavabo de plata, cama colgada, mecedoras, hamacas y pajareras.»

— ¡Todo muy aéreo y muy poético! exclamó Julia.

SANCHEZ

¡Ay!

VARGAS

¿Eh?...

SANCHEZ

¡Me ha sacado V. un ojo!

VARGAS

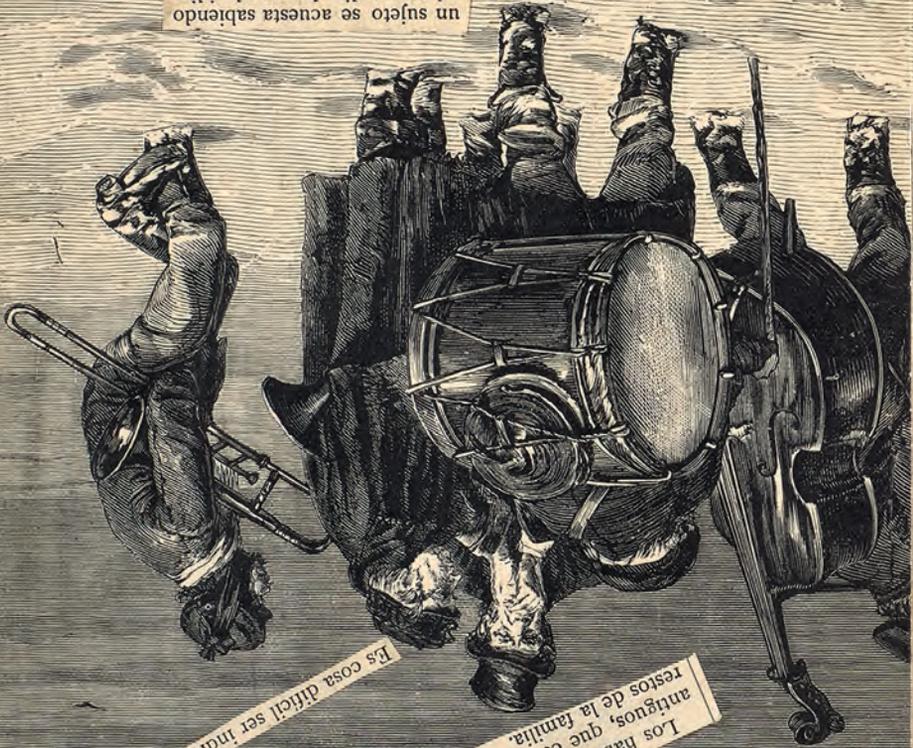
¿Un ojo?

SANCHEZ

No sé á punto fijo todavía si me lo ha sacado V. ó si me lo ha metido en el cráneo; pero de todas maneras creo que me lo ha puesto fuera de su sitio... — En fin, no riñamos por tan poca cosa... Ya parece que va cediendo el dolor.



tendió maquinalmente la mano para buscar un punto de apoyo, y encontrólo en los muslos del cadáver que estaba al borde de la mesa: á la presión inferior, se levantó el busto del difunto, cuya cabeza chocó con la del enfermero, destrozándole el cráneo; pues sabido es que no hay nada tan duro como la cabeza de un muerto.



un sujeto se acuesta sabiendo  
tal vez media docena de idio-  
mas y se levanta por la ma-  
ñana sin saber dar los buenos  
dias en ninguno.

Es cosa difícil ser individuo del Ayuntamiento.

Los habitantes de [redacted] no tienen el gusto de los  
antiguos, que celebraban banquetes en presencia de los  
restos de la familia.

alles con agua de Colonia, para  
pres.

EL JUZGADO MUNICIPAL,

X

4. Que se rieguen las ca  
hacer frente a los malos ol



—¿Crees tú que me chupo el dedo?  
—¿Cuánto te apuestas á que sí?

del Ayuntamiento.

arazo y de los pe...  
lemente la voz de su  
n que entra?  
bela manera la es-  
sa tierna niña goza  
rme planta de su hija.  
stá exento de triste-  
madre va lejos, muy  
ir de sus hijos. No  
nuestro cuadro será  
pisarán sus plantas  
vió la luz primera...  
y aun de la mujer, si  
veva vida, no puede  
ne y cariñosa, de su

Miguel Angel

ia se conserva este  
l por el celebrísimo  
ion de esta obra de  
Angel fué un genio  
scultóricos eran más  
nvidiable é impere-  
solamente á los ar-  
ás si, como Buona-  
e rayar á altura igual

os campesinos  
e 1705

le la sucesion al tro-  
ento de Carlos II,  
vo Austria.

ojos verde claro.

Este era el retrato físico; en cuanto al moral, me  
lo represento parecido al que hace Cervantes en su  
libro inmortal del caballero del verde gabán.

Ni envidioso ni presa de ambiciones, procurando  
hacer el mayor bien posible siempre compatible con  
la propia comodidad, benévolo para con sus infe-  
riores, cortés para con sus iguales, respetuoso para  
con los principales, no cuidando de historias ajenas,  
haciendo la vida más arreglada y honesta del lugar  
en compañía de una hermana suya mayor que él, á  
la que amaba tiernamente, parecia como que las  
habillitas del pueblo deberían haberle respetado.

¿No es verdad, mis queridos lectores?  
Pues desgraciadamente no era así.

Por vía de paréntesis, séame permitido exponer  
que si bien mi aya jamás precisó la fecha en que la  
accion del cuento tenia lugar, ella debió ser tal que  
ni por asomo ocurriese á nadie dudar de que exis-  
tían dos clases de magia: la blanca y la negra.

Y bien; no encontrando el pueblo de H.: nada  
que decir de Juan Cigarron, dió en la flor de llamarle  
zahorí, adivino ó brujo blanco (esto es, inocente),  
preocupacion fundada tanto en el haber nacido el  
señor Juan en viernes de Pasion, como en el siguiente  
lance que le ocurrió á propósito de la burra de un  
compadre suyo:

II

Vagaba Cigarron una hermosa tarde de verano  
por un monte bajo bastante espeso que como á un

puede librarne de la desesperacion. Mi  
Lucero, V. lo conoce...

—¿Y bien? interrumpió impaciente Cig.

—Pues se ha perdido.

—¿Y qué quiere V. que yo le haga? ex-

señor Juan haciendo esfuerzos para no es-

—¿Que que quiero yo que V. le haga? ¿Señ

no sé la habilidad que tiene? ¿Qué he de qu

—¡Válgame Dios! Que tal crea el vul-

pero que V., señor don Fulano, partcipe

preocupaciones, ¡V. que es persona instrui

Pura lisonja; harto sabia Cigarron, o

tenia que habérselas.

—Con razon me dijeron que se obst

negar su habilidad, sostuvo el ricote sin

Vamos, señor Juan, apiádese V. de mí. ¿Re

no sabré yo corresponder como debo?

Ante semejante terquedad ¿qué resta

hacer?

Acopio de paciencia para sufrir á aquel

ro, y esperar tranquilamente á que se ab

se marchase.

El señor Juan que habia sido algo cirujar

juventud, se apoderó de un libro de medic

tica que conservaba, y por hacer algo cor

leer en voz baja mientras medía á largos

habitation.

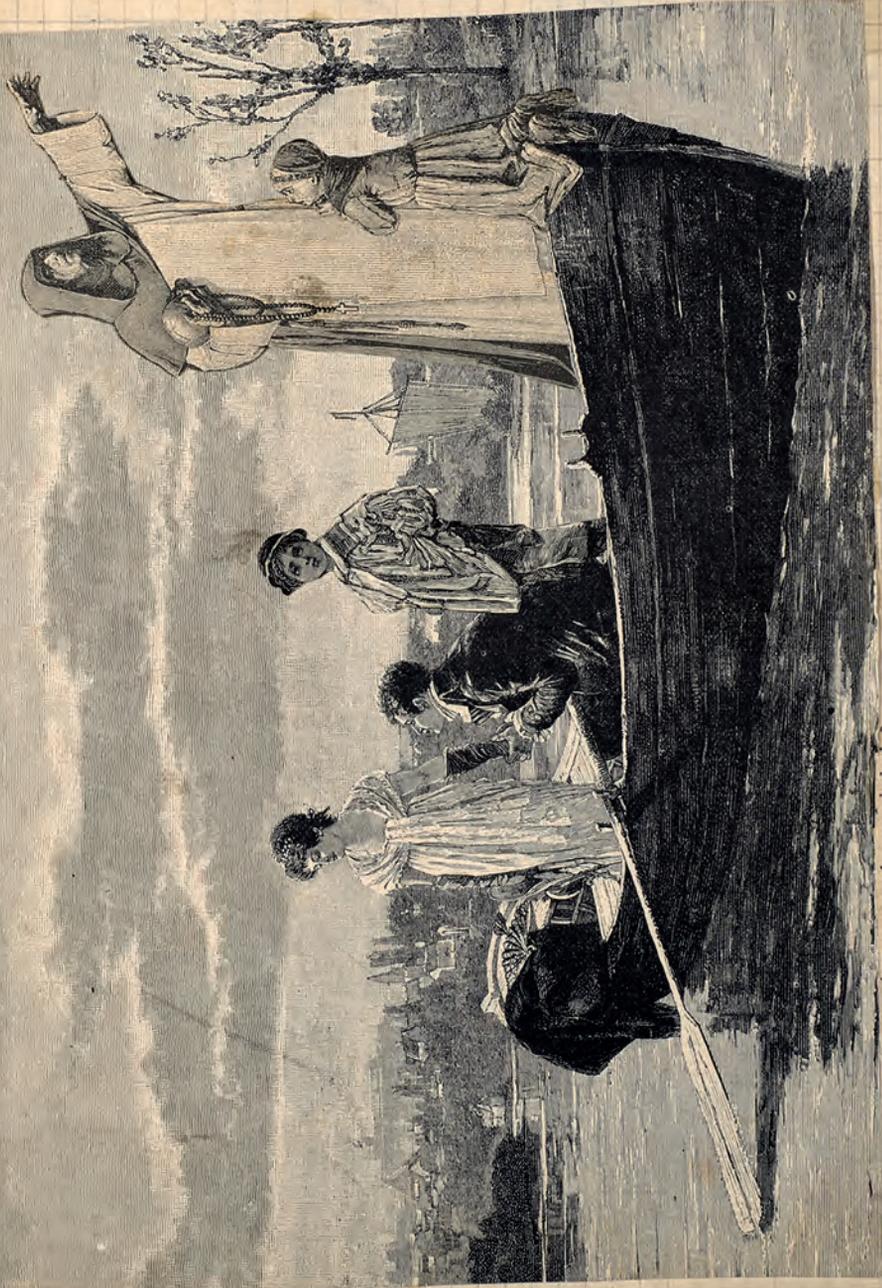
El mayorazgo, viendo que se habia puest

prestaba atencion suma á las palabras que

atraves

EL JUZGADO MUNICIPAL.





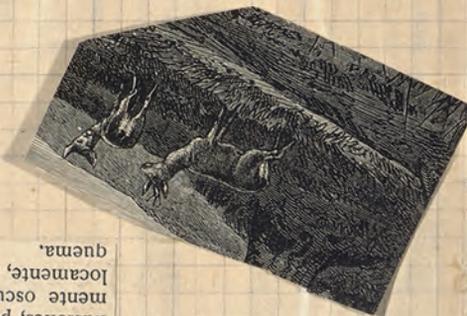
—¿Crees tú que me chupo el dedo?  
—¿Cuanto te apuestas á que sí?

Las estaciones se reproducen incesantemente en los campos. En la humanidad tienen lugar una sola vez. Esos prados yermos, esos árboles secos, dentro de pocos meses estarán cubiertos de verdura y sobre alfombras de esmeralda se producirán frutos de oro ó de coral. Ilamados manzanas ó cerezas.

El campo muerto renace, siempre con igual exuberancia de vida. Únicamente para el hombre, y aún más para la mujer, la primavera no sucede al invierno. En pos del verano viene un otoño breve, muy breve, y en seguida la estación del frío, de la tristeza, de la muerte; pero de la muerte sin resurrección.

«No me atrevo á decir ni me prometo  
Todas las bellas partes requeridas  
Hallarse de continuo en un sujeto  
Todas veces sin falta recogidas;  
Aunque las crea sin ningún defecto  
(A todas en belleza preferidas)  
Naturaleza: tú entresaca el modo  
Y de partes diversas haz un todo.»

Chisporrotearon, como para apagarse, los tizones de las ansias de la febre, que producen las pasiones. Un humo fuerte y acre ascendió, en retorcida columna, hacia mis ojos, por cuyas pupilas ensangrentadas asomaron, como entre brumas, los relámpagos del llanto. Glorias, ambición, sueños, amores, encantos, deseos, esperanzas, afectos, ilusiones, pasaron unos tras otros, extinguiéndose por mí mente oscura, como esas hornigas de oro que corren locamente, hasta desaparecer, sobre un papel que se quema.



—Toma y dame, pero dame pronto; no es justo que dos espíritus honrados padezcan por causa de tu grosero materialismo.

- Muchas gracias en nombre de mi difunto.
- ¿Tiene picolines?
- ¿Cómo piculines, caballero?

¡Yo lo vi! ¡yo lo vi!

Cuando regresaba del ensayo le precedía un criado que entraba en la casa gritando:

— ¡Mucho cuidado! ¡Fuera todo el mundo! ¡Cerrad los balcones, que viene el tenor!

La dueña gritaba:

— ¡Las yemas de huevo! ¡la tila! ¡la zarzaparrilla! ¡el caldo! corriendo.

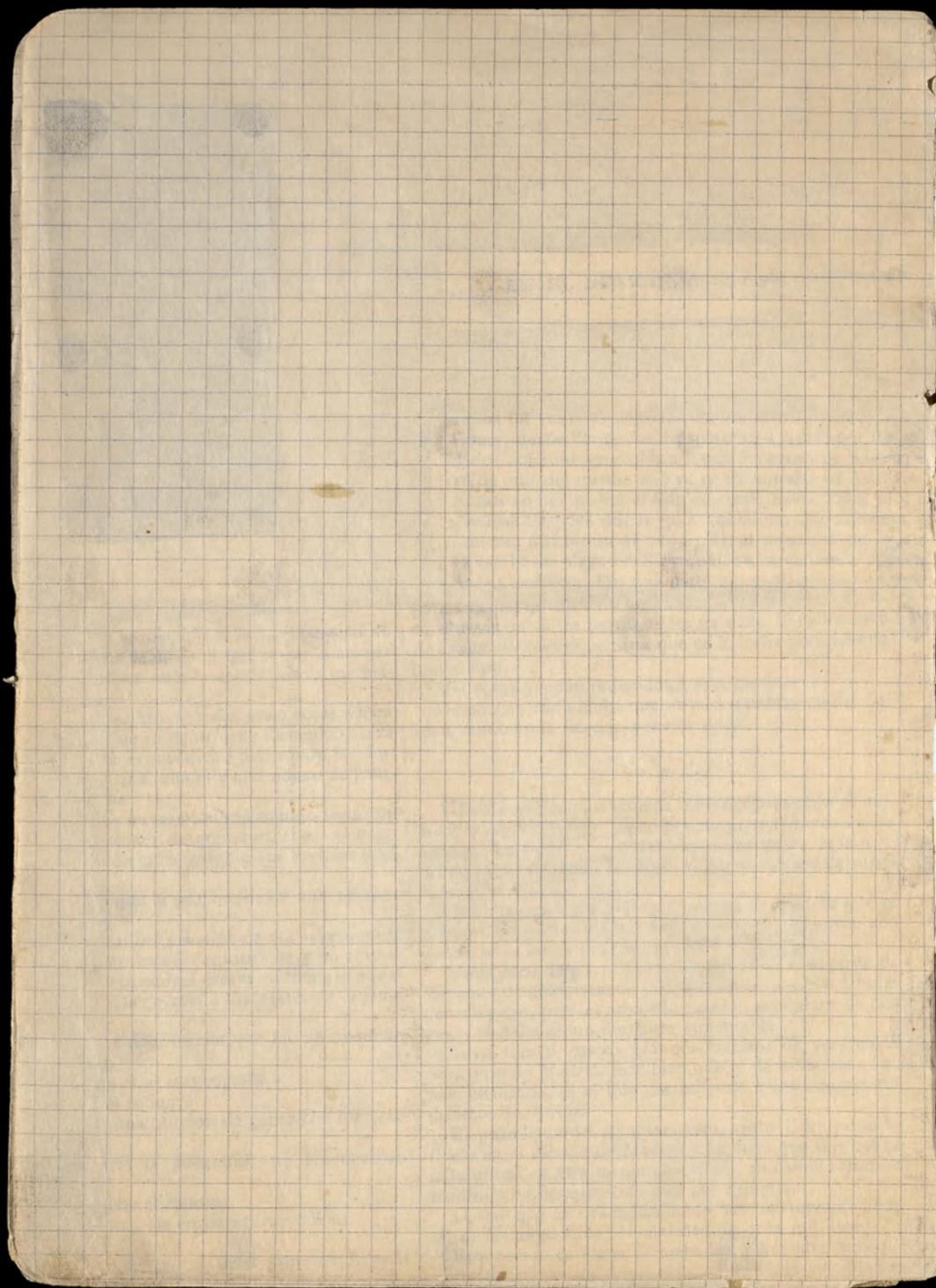
A la mujer en su otoño se la llama jamoná; es una comida que únicamente apetece el paladar de los niños y el paladar de los estragados.

En su invierno se la llama simplemente vieja; si por desgracia tiene resabios de mejores tiempos, se la llama vieja loca.

Contra la vejez que pára en la tumba y en la tumba se aniquila, no se conoce sino es un preservativo, el de la virtud, que renace en el cielo y desde allí perfuma hasta los restos que contienen los sepulcros.

LOS 3 PADRES







Por más que oigamos decir y aún digamos nosotros mismos con frecuencia que la humanidad está dominada por todos los vicios y que sus virtudes son escasísimas, habremos sin embargo de confesar que en el fondo no es tan mala como parece, y que en mil ocasiones ha dado y sigue dando pruebas de sentimientos caritativos y amor al prójimo. Estos los manifiesta de varios modos que sería prolijo enumerar, pero que están en la conciencia y en la memoria de todos:

Los licores, rielando á la vez que en los cálices, en los ojos y en los corazones de los congregados, excitan su locuacidad. Los esclavos se retiran, las puertas del comedor se cierran, y los respetos sociales desaparecen, para hablar de todo y en todos sentidos.

La predicación reciente de Jacob, que unos ensalzan, otros combaten y algunos menosprecian, se pone sobre el tapete. El Flamen—¡cosa natural!—es el que más se ensaña contra ella y la impugna, llegando en un momento de exaltación gentilica, á increpar con acritud al Legado, por no haber escarmentado ejemplarmente al destructor del omnipotente Júpiter y la voluptuosa Vénus, y haberse limitado á intimarle la salida de la ciudad.

Esta cuestion sera eterna. Los vecinos se quejan; hacen instancias, dicen protestas, publican comunicados...! Que si quieress! Los cadáveres permanecen junto á sus viviendas llenando sus pulmones de particulas melficas é insubres.

Ayer me decia uno:

Pero simpático...

CLOTILDE

(!Calmal)

VARGAS

Pché... Catorce mil reales de sueldo...

JULIA

(Périda!)

SANCHEZ

(Deténgase V.!)(*Sugéndole por un brazo,*

VARGAS

(Yo voy á volverme loco!)

VARGAS

(Animo!)

CLOTILDE

Mira, deben haberse ido á la calle cuando ya no han vuelto. Vamos á ver si los vemos por los balcones de la sala. Son capaces de pegarse en la calle.

MIRIA

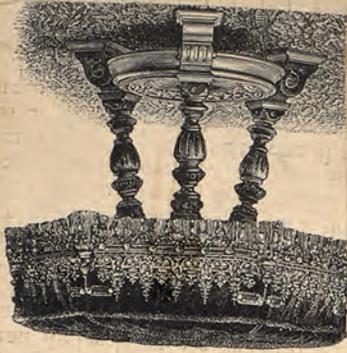
con su difunta Tomasa, se manifestaba dispuesto á cargar otra vez con la cruz del matrimonio. Sólo le retrata de dar el paso fatal un escrupulo asaz extraño: temia recibir unas calabazas. !Eh, la primera potencia, jóven, guapo, rico y viudo, ser desdichado por cualquier potencia de segundo ó tercer orden! Despues de largas disquisiciones sobre el tema conyugal, concluyó el orador su discurso de esta manera:

?Qué ocurriría?

Fosfóricas luces vagaban por la sala y enviaban sus pálidos reflejos hasta el dormitorio; una sombra, blanca y alta, discurría con pasos callados por la casa de Tomás...

Este se levantó y con precauciones parcidas al mico llegó hasta la sala.

?Qué vió?



Las estrellas no pestañeaban, aunque se lamentaban los aires de andar sueltos por los campos. Niebla densa entenebrecía á Carabanchel. Sonaron las doce, ~~honda los espantos~~ No se oyó la voz del armonium: se oyó el ladrido de Zar.



Uno de los mortales que más envidio en este pícaro mundo es el *obispo de las codornices* de la isla de Caprea. ¡Qué feliz sería yo si se me concediera en un rincón de España lo que se le concede al buen prelado en el golfo de Nápoles! Cuando llegara la semana de San Marcos, vulgo *semana codornicera*, echaria las campanas á vuelo y reuniendo á mis queridos feligreses, les diria:

—Amados católicos: vosotros teneis la obligacion de darme como tributo todos los años cien codornices por cabeza ó en su equivalencia quince *julios de plata*, que es lo mismo que si dijéramos en Castilla, treinta reales.

—Pues, si no quiere comer, que no coma; pero eso no es obstáculo para que ocupe su puesto. Ya sabeis que me exaspera la más pequeña falta en mis costumbres, y como todos los días la veo, no me aprovechará la comida si no viene. Anda, llámala; ve á buscarla; corre.

Pasaron algunas noches sin novedad. Llegó una, oscura como boca de lobo. A las doce en punto hirieron los oídos de Tomás ruido lúgubre de cadenas, ayes lastimeros y ladridos alarmantes.



Cap. VII

VIII

EL EXPÓSITO,



No es posible explicarse la impresion que este recibiría. Fijos los ojos en el hueso, comenzó á anclarle espaldas



## José Ortiz Echagüe: arquitecturas y paisajes

Javier Ortiz-Echagüe

“Hacia 1934 —cuenta José Ortiz Echagüe—, los temas populares iban haciéndose más escasos y me decidí por la fotografía de los pueblos y paisajes de mi patria. Esto resultaba bastante atractivo ya que en España existen numerosos pueblos, repletos de tradiciones y de bellos monumentos”<sup>1</sup>. Desde 1923, Ortiz Echagüe dirige una empresa de fabricación de aviones (Construcciones Aeronáuticas SA) y dedica su tiempo libre a la fotografía. Una afición que practica de modo sistemático, hasta el punto de que en 1929 ha reunido material suficiente para publicar un libro, que se titulará *Spanische Köpfe* [Cabezas españolas] en su primera edición alemana, y *Tipos y trajes de España* en la castellana<sup>2</sup>.

El nuevo proyecto que empieza en 1934 es, en cierto modo, una continuación del anterior. *Tipos y trajes* es un trabajo sobre cultura popular, que el propio Ortiz Echagüe describe así: “Reúno [a los modelos] en un lugar previamente seleccionado, que puede ser una plaza típica, una pequeña iglesia, o una pequeña colina, desde la que el pueblo con su castillo aparece como un fondo maravilloso”<sup>3</sup>. Si los retratos habían sido el tema de la serie de *tipos*, estos “fondos” —colinas, pueblos, pequeñas iglesias o castillos— protagonizarán las siguientes series.

<sup>1</sup> José Ortiz Echagüe, “Mi vida fotográfica”, en *José Ortiz Echagüe. Sus fotografías*, Madrid, Incafo, 1978, pp. 8-9.

<sup>2</sup> José Ortiz Echagüe, *Spanische Köpfe. Bilder aus Kastilien, Aragonien und Andalusien*, Berlín, Wasmuth, 1929, y *Tipos y trajes de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1930.

<sup>3</sup> José Ortiz Echagüe, “My Photographic Career”, en *Camera Craft. A Photographic Monthly*, vol. XXXII, n° 9, septiembre de 1925, p. 419.

## Javier Ortiz-Echagüe

También hay una continuidad en los soportes. Antes de presentarse como libro, las imágenes de *Tipos y trajes* circulan por salones y exposiciones. Ortiz Echagüe da gran importancia a estas copias de exhibición, que realiza en carbón directo sobre papel Fresson, una técnica pigmentaria que exige una fuerte intervención manual, que convierte cada copia en una pieza única, muy rica en tonalidades y con una textura característica generada por la rugosidad del papel y los pigmentos de carbón. De este modo, las fotografías funcionan a un doble nivel: como copias únicas, en un contexto artístico, y en libro, formando parte de series y con un carácter más documental. Esto, que comienza con *Tipos y trajes*, continuará en los siguientes trabajos de Ortiz Echagüe.

### Pueblos y paisajes

El nuevo proyecto toma forma en muy poco tiempo, y a comienzos de 1936 ya está listo para publicarse. Sin embargo, las dificultades de los meses siguientes, que conducirán al estallido de la Guerra Civil ese mismo verano, retrasan la publicación. *España, pueblos y paisajes* se edita al finalizar el conflicto, con una nota que dice escuetamente: “Comenzada su impresión en enero de 1936 y terminada en 1939”<sup>4</sup>.

Mientras que *Tipos y trajes* se centra en la vida rural, *Pueblos y paisajes* se abre directamente con una panorámica de Madrid y continúa con vistas aéreas del Palacio Real y la Ciudad Universitaria, la calle Sevilla y el Museo del Prado. Más tarde pasa a los pueblos y paisajes propiamente dichos, que constituyen la parte más amplia del libro: grandes catedrales, castillos, pueblos y ermitas, pero también palacios y edificios aristocráticos, ruinas clásicas y palacios árabes, además de la arquitectura industrial más reciente, representada en la ría de Bilbao. El conjunto acaba con dos imágenes de Tetuán, tomadas en los años diez. Es decir: aunque predomina la arquitectura popular, el conjunto es algo más complejo, y contempla también lo aristocrático y lo industrial.

<sup>4</sup> José Ortiz Echagüe, *España, pueblos y paisajes*, San Sebastián, Editora Internacional Manuel Conde López, 1939, p. 2.

## José Ortiz Echagüe

La continuidad temática con *Tipos y trajes* es bastante explícita. En muchos casos, se trata de imágenes de los mismos lugares, y a veces hasta se pueden seguir la pista de determinados personajes, como el *Viejo gaitero* de *Tipos y trajes*, que vuelve a aparecer en el *Hórreo asturiano* de *Pueblos y paisajes*. O el personaje solitario que mira a lo alto sobre la muralla de Ávila en el primer libro, que reaparece en el segundo, en un lugar ligeramente distinto y formando parte de un grupo.

La primera edición del libro está formada por 224 fotografías, todas ellas obra de Ortiz Echagüe, excepto 18 vistas aéreas que se atribuyen a la Aviación Militar. Quizás debido a las accidentadas circunstancias de su publicación, la primera edición no cuenta con ninguna representación de Extremadura ni de Cataluña. Estas lagunas, sin embargo, se irán solventando en las ediciones siguientes (que llegan a la octava en 1963, con 371 láminas en huecograbado y algunas más a color).

### Castillos y alcázares

Ya en su primera edición, *Pueblos y paisajes* se presenta como parte de una trilogía, que se completará en 1943 con la publicación de *España mística*, un libro dedicado a los temas religiosos en un sentido amplio: retratos de monjes, procesiones y romerías, junto a catedrales y monasterios, forman un conjunto que oscila entre la documentación arquitectónica de *Pueblos y paisajes* y la etnografía de *Tipos y trajes*<sup>5</sup>.

Al acabar este proyecto, Ortiz Echagüe continúa trabajando sobre la arquitectura y el paisaje. En una entrevista realizada en los años cuarenta lo explica así: “De las maravillas arquitectónicas que hay en muchos pueblos no figura un diez por ciento ni en las guías ni en los archivos. Recientemente he estado en Vélez Blanco (Almería), donde hay un castillo impresionante. Ahora me gustaría hacer un libro solo dedicado a castillos españoles,

<sup>5</sup> José Ortiz Echagüe, *España mística*, San Sebastián, Editora Internacional Manuel Conde López, 1943.

## Javier Ortiz-Echagüe

recorriéndome así la mitad de España que me falta”<sup>6</sup>. Este es el proyecto que le ocupará los años siguientes, y que verá la luz en 1956 con el título *España, castillos y alcázares*<sup>7</sup>.

*Pueblos y paisajes* contenía ya un buen número de castillos. En algunas ocasiones, son vistas de los mismos lugares que aparecerán en *Castillos y alcázares*. A veces, los dos libros comparten incluso las mismas láminas (como ocurre con el alcázar de Sigüenza y el de Segovia, o con los castillos de la Mota y Peñafiel). De modo que el nuevo libro se puede considerar como una continuación de *Pueblos y paisajes*.

El objetivo de este nuevo proyecto es —en palabras de Ortiz Echagüe— “revalorizar nuestros castillos”, con el fin de “evitar que sus últimos sillares se derrumben haciendo compañía a los que vienen cayendo a través de diez siglos”<sup>8</sup>. Sin embargo, estas ruinas tienen un carácter peculiar, ya que no son algo reciente, sino resultado de un proceso de siglos. “La historia de los castillos españoles es la historia de la Reconquista” —explica Ortiz Echagüe—; y una vez consumada esta en 1492, “los Reyes Católicos, ante las nuevas rebeldías de la nobleza reiteran sus órdenes de demolición de torres y castillos y prohíben levantar otros nuevos. ‘Ordenamos y mandamos que los castillos bravos y las peñas bravas y las otras fortalezas que en nuestro suelo y en lo abadengo fueron o fueren de aquí en adelante edificadas sean luego demolidos y derribados’”<sup>9</sup>.

*Castillos y alcázares* corresponde al estilo de las publicaciones tardías de Ortiz Echagüe: cuenta ya desde su primera edición con 312 láminas en blanco y negro, a las que se suman 14 en color, que su autor considera interesantes por su valor informativo, aunque no alcancen la calidad del huecograbado. El conjunto

<sup>6</sup> José Ortiz Echagüe, entrevista con Alberto Olave. Ver Asunción Domeño, *La fotografía de José Ortiz Echagüe. Técnica, estética y temática*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000, p. 72.

<sup>7</sup> José Ortiz Echagüe, *España, castillos y alcázares*, Madrid, Publicaciones Ortiz Echagüe, 1956.

<sup>8</sup> José Ortiz Echagüe, “Los castillos de España”. Ver Asunción Domeño, óp. cit., p. 277.

<sup>9</sup> José Ortiz Echagüe, *España, castillos y alcázares*, óp. cit., pp. 3 y 5.

José Ortiz Echagüe



José Ortiz Echagüe, *Peñaranda de Duero, Burgos*, ca. 1940.  
*Sotalbo, Avila*, ca. 1940. Depósito temporal del Museo  
de la Universidad de Navarra, 2016

## Javier Ortiz-Echagüe

es mucho más coherente que el de *Pueblos y paisajes*: todas las imágenes muestran exteriores de edificaciones militares. El paisaje es, en muchos casos, importante, aunque también hay imágenes centradas en los detalles de un edificio. En su mayoría son lugares ruinosos y solitarios, deshabitados y sin referencias urbanas.

Esto marca una diferencia: mientras que *Pueblos y paisajes* comparte temas y lugares con otros libros de viajes<sup>10</sup>, *Castillos y alcázares* es un libro muy poco turístico. “Es —explica Ortiz Echagüe— consecuencia del gran movimiento creado en España alrededor de las ruinas. Es más un libro para españoles que saben más o menos dónde se encuentran o cómo encontrarlos. No es un tema turístico, pues se encuentran generalmente muy apartados y en lugares desprovistos de recursos, donde dudo que sea conveniente conducir a los extranjeros que nos visitan”<sup>11</sup>.

### Castillos, alcázares e historia

“En España —cuenta Ortiz Echagüe— existen numerosos pequeños pueblos, repletos de tradiciones y de bellos monumentos y, sobre todo, en pintorescos emplazamientos, sobre cerros con frecuencia coronados por iglesias y castillos, que, aunque con frecuencia en ruinas, no dejan de ofrecer románticos motivos para un fotógrafo”<sup>12</sup>. Un planteamiento pintoresquista que esconde, sin embargo, otras posibilidades. José Ortega y Gasset lo explica así: “Después de haber sacudido nuestra sensibilidad melodramática y el fango romántico que llevamos en el alma —poso inevitable en gentes que tienen a su espalda una larga historia—, los castillos nos envían ideas”<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Por ejemplo, Kurt Hielscher, *Das unbekannte Spanien: Baukunst, Landschaft, Volksleben*, Berlín, Ernst Wasmuth, 1922, que reúne fotografías de tipos, paisajes y monumentos.

<sup>11</sup> José Ortiz Echagüe, carta a J. Denkhau, 11 de octubre de 1962. Ver Asunción Domeño, óp. cit., p. 277.

<sup>12</sup> José Ortiz Echagüe, “Mi vida fotográfica”, óp. cit., p. 9.

<sup>13</sup> José Ortega y Gasset, “Notas de vago estío”, en “El espectador - V” [1926], en *Obras completas*, vol. 2, Madrid, Revista de Occidente, 1963, p. 421.

## José Ortiz Echagüe

Estas “ideas” tienen que ver con el modo de vida que implican estas edificaciones: los castillos hablan del “espíritu guerrero” (opuesto al “industrial”), de la fidelidad basada en el “honor” (muy distinta de la idea moderna de “contrato”), de “servidumbre” (frente a “igualdad”) o de “liberalismo”. “Los castillos —dice Ortega sobre esto último— parecen descubrirnos más allá de sus gestos teatrales un tesoro de inspiraciones que coinciden exactamente con lo más hondo de nosotros. Sus torres están labradas para defender a la persona contra el Estado. Señores: ¡Viva la libertad!”<sup>14</sup>.

Ortega escribía esto en 1926. En otras ocasiones se había referido a la “delicia” de “caminar por una tierra pobre, con ruinas de antiguo esplendor, un mañana limpia”<sup>15</sup>. Lo que no implicaba, para él, una postura “tradicionalista”, propia de quienes pretenden que el pasado “no sea pasado, sino presente”, sino la de quien se congratula “de que efectivamente haya pasado” y de que “las cosas, perdiendo esa rudeza con que al hallarse presente arañan nuestros ojos [...] asciendan a la vida más pura y esencial que llevan en la reminiscencia”<sup>16</sup>.

No es necesario decir que en pleno franquismo, cuando Ortiz Echagüe publica *Castillos y alcázares*, esta no es precisamente la interpretación más aceptada. Hay un caso que lo muestra claramente. En 1943, la prensa española se llena de fotografías de castillos con motivo de una extraña celebración: el Milenario de Castilla. “En 1933 —escribe Víctor de la Serna, uno de sus promotores— tuve el honor de proponer la celebración del milenario de Castilla. Afortunadamente mi iniciativa cayó como avena loca en un arenal. Era Castilla misma quien había de celebrar su milenario levantándose nuevamente contra lo extranjero y femenino —cruelmente femenino—. Era Castilla misma con su sangre y su romance, leal a sí misma, la que iba a renovar su juventud a

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 424.

<sup>15</sup> José Ortega y Gasset, “La vida en torno. Tierras de Castilla. Notas de andar y ver”, en “El espectador - I” [1916], en *Obras completas*, vol. 2, Madrid, Revista de Occidente, 1963, p. 47.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 43.

los mil años”<sup>17</sup>. Revistas gráficas como *Vértice* o *Fotos* dedican un espacio muy amplio a la celebración del Milenario<sup>18</sup>, con páginas enteras de edificaciones militares y desolados paisajes castellanos, que aparecen llenos de resonancias históricas: como por una especie de ensoñación, sobre el fondo de los castillos españoles, las gestas de Fernán González se funden con las del caudillo. Esto no es nuevo: *Ya viene el cortejo*, el documental de Juan de Arévalo (1939), comienza con paisajes castellanos, castillos y trompeteros medievales, para dar paso, sin solución de continuidad, al desfile de la Victoria.

Las ruinas antiguas se funden con las modernas. En otro artículo de *Vértice* publicado en plena Guerra Civil, Agustín de Foxá elogia las “ruinas recientes” producidas por hechos como el asedio del alcázar de Toledo. “El peligro de una ciudad histórica, de una patria con abolengo, no está en las ruinas, sino en los museos”, dice Foxá, en una retórica futurista. Las nuevas ruinas plantean una alternativa a la “España pintoresca”, llena de “vistas panorámicas” y de “kodaks turísticos contra la arquitectura militar de nuestros alcázares”. Las nuevas ruinas dan nueva vida a las del pasado: “Por ese arco entraron Alfonso VI con sus mesnaderos pero también el general Varela con sus soldados y milicias. Así nos unimos definitivamente a los muertos y los resucitamos con nuestra muerte”<sup>19</sup>.

Estos usos de la iconografía de castillos y alcázares han llevado a vincular el proyecto de Ortiz Echagüe al imaginario de ruinas propio de la Guerra Civil española<sup>20</sup>. Sin embargo, hay

<sup>17</sup> Víctor de la Serna, “Signos. Se propone la celebración solemne del Milenario de Castilla”, en *Vértice*, nº 14, septiembre de 1938.

<sup>18</sup> “Castilla cumple mil años”, en *Vértice*, nº 43, septiembre de 1943; “Castilla cumple mil años”, en *Fotos*, nº 339, 28 de agosto de 1943; y “Milenario de Castilla”, en *Fotos*, nº 341, 11 de septiembre de 1943. El mismo tema es noticia en el No-Do 38-B, 20 de septiembre de 1943. Sobre este tema, Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez Biosca, *No-Do. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 283-286.

<sup>19</sup> Agustín de Foxá, “Arquitectura hermosa de las ruinas”, en *Vértice*, nº 1, abril de 1937.

<sup>20</sup> Philip Derbyshire, “José Ortiz Echagüe: Photography Against Modernity”, en *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 2, nº 2, 2001, pp. 163-164.

## José Ortiz Echagüe

otras lecturas posibles. Algunas de las imágenes de la serie, de hecho, son anteriores a la guerra. Por ejemplo, la fotografía del alcázar de Segovia, incluida tanto en *Pueblos y paisajes* como en *Castillos y alcázares*, se expone en la Société Française de Photographie en 1935. Y, en esos años, las imágenes de los castillos reciben lecturas muy distintas. Un caso muy llamativo de esto es *Castillos de Castilla*, la película que Carlos Velo realiza en 1935, de la que se conocen varias versiones. De la original, estrenada en 1936, Antonio del Amo dice que es un “film mágico en lo documental”, que “nos hacen revivir la vida pasada” sin necesidad de actores ni escenarios: “es reconstruir la vida con elementos muertos, con ruinas deshabitadas, con la bella ilusión de unas imágenes”<sup>21</sup>. Sobre esta versión se realizan otras dos. Una es la que hace, al comienzo de la Guerra Civil, el cineasta y militante comunista Arturo Ruiz Castillo, quien “cambió el texto, dándole otro sentido”<sup>22</sup>, proyectada en el pabellón republicano en la Exposición Internacional de París de 1937 (donde también se muestra, por cierto, una selección de *Tipos y trajes* de Ortiz Echagüe)<sup>23</sup>. La otra es la realizada por la productora alemana Hispano Film Produktion, con el título *Castilianische Burgen*, que se difunde como *Kulturfilm* en la Alemania nazi<sup>24</sup>. Es decir: que, como apuntaba Ortega, los castillos funcionan como una pantalla sobre la que proyectar ideas, y estas pueden ser muy distintas entre sí.

<sup>21</sup> Antonio del Amo, “Galería de valores nuevos. Carlos Velo”, en *Cinegramas. Revista semanal*, nº 92, 14 de junio de 1936, p. 38.

<sup>22</sup> Carlos Velo, entrevista en *Nuestro cine*, nº 63, julio de 1967. Ver Román Gubern, “Exhibiciones cinematográficas en el pabellón español”, en Josefina Alix, *Pabellón español. Exposición internacional de París 1937*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1987, p. 176.

<sup>23</sup> Ver Javier Ortiz-Echagüe y Julio Montero, “Documentary Uses of Artistic Photography: Spain. Types and Costumes by José Ortiz Echagüe”, en *History of Photography*, vol. 35, nº 4, noviembre de 2011, pp. 402-408.

<sup>24</sup> Ver Manuel Nicolás Meseguer, *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 168-171.

## Javier Ortiz-Echagüe

### Pueblos, castillos y naturaleza

También los paisajes pueden serlo. “El campo es una metáfora”<sup>25</sup>, dice Miguel de Unamuno. Algunas fotografías de Ortiz Echagüe pueden funcionar como tales. Por ejemplo, *Cerros y nubes* (1935), que muestra una inmensa planicie con dos montículos al fondo, bajo un cielo que parece sacado de un cuadro de El Greco, responde bastante bien a esta descripción (muy anterior) de Unamuno: “¡Qué hermosa tristeza reposada de ese mar petrificado y lleno de cielo! Es un paisaje uniforme un monótono”, que “nos desase más bien del pobre suelo, envolviéndonos en el cielo puro, desnudo y uniforme”<sup>26</sup>. La metáfora es clara: la llanura es lo infinito, que nos eleva más allá de nosotros mismos. Y así, se podrían plantear otras: las rocas evocan la eternidad; la encina, la resistencia; las cumbres montañosas, la serenidad y la libertad...<sup>27</sup> Un procedimiento que sirve tanto para el paisaje como para la arquitectura, que Unamuno considera como parte del paisaje. “Una catedral es también un bosque, y hay paisajes, verdaderos paisajes ciudadanos, sobre todo en las viejas ciudades, en aquellas sobre cuyos monumentos y viviendas han pasado los siglos que sobre un bosque pasan”<sup>28</sup>.

La continuidad entre el paisaje y los edificios es una preocupación de los arquitectos, y la fotografía de Ortiz Echagüe la ilustra bien. En 1953 *Cerros y nubes* aparece en un artículo sobre el paisaje español en la *Revista Nacional de Arquitectura*<sup>29</sup>, que emplea sus imágenes con frecuencia. El año anterior lo había hecho Alejandro de la Sota en un artículo basado en el comentario de fotografías. “La naturaleza, maestra de formas... para quien

<sup>25</sup> Miguel de Unamuno, *Andanzas y visiones españolas*, Madrid, Renacimiento, 1922, p. 246.

<sup>26</sup> Miguel de Unamuno, *Ensayos [En torno al casticismo]*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1916, pp. 80-81.

<sup>27</sup> Ver Eduardo Martínez de Pisón, *Imagen del paisaje. La generación del 98 y Ortega y Gasset*, Madrid, Fórcola, 2012, p. 83.

<sup>28</sup> Miguel de Unamuno, *Andanzas y visiones españolas*, óp. cit., p. 31.

<sup>29</sup> Luis Ruidor, “El paisaje de España”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 133, enero de 1953, p. 30.

## José Ortiz Echagüe



José Ortiz Echagüe, *Cerros y nubes*, 1935,  
en *España, pueblos y paisajes*, San Sebastián,  
Editora Internacional Manuel Conde López, 1939

quiere aprender de ellas”, dice De la Sota a propósito de dos imágenes de Ortiz Echagüe: una de ellas muestra unas formaciones rocosas en Riglos (Huesca), y la otra, unas casas apiñadas en torno a un torreón medieval en Frías (Burgos). Su objetivo es ilustrar lo que él llama “arquitectura mimética”, en la que “el hombre actuaba sobre el paisaje sin apenas herirlo”, y “la forma era como los materiales, iguales o parecidos por su tosquedad a los de la Naturaleza que le rodeaba”<sup>30</sup>.

Pocos meses después, Rafael Aburto recurre a otras fotografías de Ortiz Echagüe para ilustrar una idea parecida. En un artículo sobre la ciudad de Cuenca, una imagen de las casas colgadas ejemplifica la fusión de la arquitectura con el paisaje. Después, Aburto pasa a comparar las formaciones rocosas de la Ciudad Encantada conquense (también en imágenes de Ortiz Echagüe), y determinados aspectos de la arquitectura de Antoni Gaudí en fotos de Juan Eduardo Cirlot<sup>31</sup>. Si “los clásicos se inspiraron en la

<sup>30</sup> Alejandro de la Sota, “La arquitectura y el paisaje”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 128, agosto de 1952, pp. 35-36.

<sup>31</sup> Las fotografías proceden de Juan Eduardo Cirlot, *El arte de Gaudí*, Barcelona, Omega, 1950.

## Javier Ortiz-Echagüe

José Ortiz Echagüe, *Cuenca desde Huécar*, 1935,  
en *España, pueblos y paisajes*, San Sebastián,  
Editora Internacional Manuel Conde López,  
2da. ed., 1942



caracola, la concha y el erizo, o sea en un dermatoesqueleto que se desarrolla y crece según leyes eternas, fijas e inmutables”, explica Aburto, la obra de Gaudí muestra una “vida remota y casual, como solo el viento y el agua pueden hacer”<sup>32</sup>. Un método que responde bastante bien a la recomendación de Unamuno: “Contemplar la Naturaleza como historia y la historia como Naturaleza, el paisaje como lenguaje y el lenguaje como paisaje, las pedrizas como castillos y los castillos como pedrizas”<sup>33</sup>.

### Arquitectura sin genealogía

Las fotografías de paisajes y arquitecturas de Ortiz Echagüe tienen una amplia difusión internacional. Probablemente, el caso más interesante en este sentido es *Spectacular Spain*, la exposición que organiza el Metropolitan Museum de Nueva York en 1960. La muestra está formada por más de ochenta carbonos de

<sup>32</sup> Rafael Aburto, “Cuenca”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 131, noviembre de 1952, p. 6.

<sup>33</sup> Miguel de Unamuno, *Paisajes del alma*, Madrid, Revista de Occidente, 1944, p. 168.

## José Ortiz Echagüe

Ortiz Echagüe, entre los que hay una amplia representación de las series de *Pueblos y paisajes* y *Castillos y alcázares* (16 y 26 fotografías respectivamente)<sup>34</sup>. A estos, se añade una selección de obras relacionadas con España, tanto de fotógrafos (James Craig Annan, W. Eugene Smith, Henri Cartier-Bresson o Ernst Haas), como de grabadores (Fernando Brambilla y, fundamentalmente, Francisco de Goya). Un conjunto algo heterogéneo, o más bien contradictorio, pero que proporciona una amplia difusión a la obra de Ortiz Echagüe.

Uno de los visitantes de la exposición del Metropolitan es el arquitecto y diseñador Bernard Rudofsky, que inmediatamente se interesa por la obra de Ortiz Echagüe. Rudofsky está organizando entonces un proyecto para el Museum of Modern Art titulado *Arquitectura sin arquitectos*, que verá la luz como exposición y libro en 1964<sup>35</sup>. La idea de una arquitectura sin autores remite al intento de Heinrich Wölfflin de hacer una “Historia del Arte sin nombres”<sup>36</sup>. Pero, en este caso, no se trata de una historia de los estilos que asume las individualidades, sino un tipo de arte en el que la autoría no es esencial. El subtítulo, *Una introducción a la arquitectura sin genealogía*, indica que lo que interesa son las construcciones anónimas o populares, que constituyen “la mayor fuente de inspiración arquitectónica aún no abordada por el hombre industrial”. Y aquí, existen antecedentes más inmediatos que Wölfflin, como Josep Lluís Sert, que en sus escritos reivindica una arquitectura “sin estilo” y “sin arquitectos”<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> Los datos sobre esta exposición provienen de José Manuel Pozo, “De cómo el Metropolitan Museum nos ayudó a ver *the invisible Spain*”, en *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, 2014, pp. 55-56.

<sup>35</sup> Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects. An Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1964. Las citas siguientes proceden de la traducción de Raúl Diego publicada por la Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1973, p. 6.

<sup>36</sup> Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, p. IX.

<sup>37</sup> Josep Lluís Sert, “Arquitectura sense ‘estil’ i sense ‘arquitecte’”, en *D’ací i d’allà*, n° 179, diciembre de 1934. En la misma línea, “Arquitectura popular

## Javier Ortiz-Echagüe

Más que una “investigación científica”, *Arquitectura sin arquitectos* es un “ensayo visual”<sup>38</sup>. Se basa fundamentalmente en fotografías, que se emplean para plantear comparaciones sin entrar al análisis del contexto o la historia de los edificios. En esto sigue el modelo de *The Family of Man* (1955), la célebre exposición del MoMA en la que las fotografías de diversos autores y lugares aparecían descontextualizadas, subordinadas al mensaje global de la exposición.

En *Arquitectura sin arquitectos* aparecen ocho fotografías de Ortiz Echagüe, lo que lo convierte en el autor más representado después del propio Rudofsky. Sus imágenes se emplean para justificar argumentos parecidos a los que se han mencionado antes. Por ejemplo, una fotografía de la Ciudad Encantada de Cuenca (lámina 20), sirve a Rudofsky para hablar de la “tendencia a mirar las cuevas (con estalactitas) pensando en catedrales, o ver castillos en las rocas horadadas”. Un argumento muy similar al que había planteado Aburto en su artículo sobre Cuenca (de hecho, la fotografía que emplean Aburto y Rudofsky es la misma). El castillo de Sotalbo en Ávila (lámina 52) muestra una “arquitectura donde la obra humana se confunde con el paisaje natural, lográndose una síntesis de lo vernáculo con las formas orgánicas”, en la misma línea del artículo mencionado de De la Sota.

Pero no se trata solo de una relación organicista entre arquitectura y naturaleza. La arquitectura militar, desprovista de todo ornamento y basada en una geometría elemental, puede verse como un compendio de modernidad. “Los padres fundadores de la arquitectura moderna —dice Rudofsky hablando de los castillos de Monte Alegre en Valladolid y Villarejo de Salvanes en Madrid (láminas 122 y 124)— tomaron más de una sugerencia de los castillos españoles. Funcional, austero y notoriamente libre de esos detalles ‘estilo castillo’, los volúmenes de

mediterránea”, en *A.C.*, nº 18, 1935, que contiene varias de las fotografías que Josep Renau emplea en los fotomurales del Pabellón de 1937, diseñado por Sert.

<sup>38</sup> Andrea Bocco Guarneri, *Bernard Rudofsky. A Humane Designer*, Nueva York, Springer, 2003, p. 109.



estas fortificaciones están compuestas principalmente de formas cúbicas y cilíndricas”. La lectura formalista de Rudofsky reduce los castillos a formas geométricas puras: la arquitectura “sin genealogía” no tiene historia social ni política, ni deja lugar para las “ideas” de Ortega ni las “metáforas” de Unamuno.

### Los últimos años

En estos primeros años de la década de los sesenta, la obra de Ortiz Echagüe tiene una gran difusión: además de las dos exposiciones neoyorkinas mencionadas, en 1961 realiza una exposición antológica en Turín y, al año siguiente, otra en la Biblioteca Nacional de Madrid. A otro nivel, importante simbólicamente, en 1960 mismo año recibe el homenaje de Afal, el grupo fotográfico más renovador del panorama español, que publica en su revista un *Castillo andaluz*, junto a un texto que insiste en que su obra no es “pictórica”, sino fruto “de la mirada seleccionadora del fotógrafo”<sup>39</sup>. Por esas misas fechas realiza el último de sus

<sup>39</sup> Italo Zannier, “José Ortiz Echagüe”, en *Afal*, nº 24, mayo-junio de 1960. Sobre la relación de Ortiz Echagüe con Afal, Laura Terré, *Historia del grupo fotográfico Afal 1956-1963*, Sevilla, Photovision, 2006, pp. 88-89.

Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects. An Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1964. Castillos de Monte Alegre (Valladolid) y Villarejo de Salvanes (Madrid)

## Javier Ortiz-Echagüe

logros aeronáuticos: aunque lleva años retirado de la aviación, en 1959 consigue batir la barrera del sonido a bordo de un F-100 estadounidense, y la prensa se hace eco de la proeza<sup>40</sup>.

Como fotógrafo, dedicará sus últimos años en activo a completar el proyecto que abrió su carrera: en torno a 1965 vuelve a viajar a Marruecos para completar el material que había reunido allí entre 1909 y 1915, con idea de publicar un quinto libro dedicado a África, que no llegará a concluir. En estas últimas obras está muy presente la huella su trabajo sobre la arquitectura y el paisaje: el retrato pasa a un lugar secundario, el tema fundamental son los paisajes y vistas de arquitectura, en las que los personajes, muchas veces sin rostro, de ambulan por escenarios algo surreales<sup>41</sup>. Una obra mucho más abstracta que la anterior: la vuelta a los temas de juventud pasa ahora por la amplia experiencia de *Pueblos y paisajes* y *Castillos y alcázares*.

<sup>40</sup> “A los 72 años cruza la barrera del sonido”, en *Destino*, nº 1143, 4 de julio de 1959, p. 39.

<sup>41</sup> Ver Javier Ortiz-Echagüe, *Norte de África. Ortiz Echagüe*, Madrid, La Fábrica, 2012, pp. 40-43.

# Lejos, desperdigados y aturridos. Nota sobre el exilio en México, 1939-1949

Salvador Albiñana

“¿Qué tienen los espejos españoles que no tengan los demás? Ignoro los secretos del azogue. Pero existen. Me veo más viejo; cosa que a nadie debe asombrar, pero no son solo treinta años. Hace más: el tiempo multiplicado por la ausencia”. De ese modo se refirió Max Aub a su exilio en *La gallina ciega*, amarga crónica de su primer viaje a España, en 1969. Un viaje de apenas dos meses que tuvo como pretexto tomar notas para el libro sobre Buñuel que le había encargado la editorial Aguilar. “Regresé y me voy, escribió en una de las últimas entradas. En ningún momento tuve la sensación de formar parte de este nuevo país que ha usurpado su lugar al que estuvo aquí antes”<sup>1</sup>. Elocuente testimonio del desarraigo, del extrañamiento y la pérdida, de esa grieta —al decir de Edward Said— imposible de cicatrizar, impuesta entre un ser humano y su lugar natal<sup>2</sup>.

El exilio republicano tuvo diversa coloración y variado destino. Como en tiempos de Cervantes, América fue refugio de los desesperados de España, en particular México, que logró atraer a un mayor número de refugiados (alrededor de veinte mil) llegados entre 1939 y 1950. Fue significativo el censo de cuantos se movían en torno a las letras, las artes y las ciencias. Colaboraron a profesionalizar la vida intelectual y a ensanchar el cosmopolitismo cultural y artístico<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Max Aub, *La gallina ciega*. *Diario español*, edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba, 1995.

<sup>2</sup> La referencia a Said en Ana Bundgård, “Expresiones del desarraigo en el exilio”, en *Aurora*, n.º 14, 2013, pp. 8-16.

<sup>3</sup> Desde la obra dirigida por José Luis Abellán, *El exilio español de 1939*, 6 vols., Madrid, Taurus, 1976, la bibliografía ha alcanzado una dimensión

## Salvador Albiñana

### Un preludeo posible

El destierro español en México es un episodio relevante de los exilios políticos del siglo xx y un capítulo de la cultura del México contemporáneo, de igual modo que México lo es también de la cultura española. Historia entreverada de influencias que se asienta sobre todo en las relaciones que a lo largo del primer tercio del siglo fueron tejiendo escritores y artistas mexicanos y españoles, unas relaciones que prepararon el reencuentro, no exento de celos, que se inició en 1939.

Ese vaivén hispano-mexicano —del que apunto algunos hitos— bien puede arrancar en 1907 con la llegada de Diego Rivera a Madrid, donde retrató a Ramón Gómez de la Serna, muy influyente en las vanguardias americanas. Amigo de Rivera, David Alfaro Siqueiros editó en Barcelona *Vida americana* (1921) donde convivían Marius de Zayas, Joaquín Torres García o Joan Salvat-Pappasseit, un propósito de alcance latinoamericano que no logró continuidad. Mediaba por entonces la estancia española del escritor y diplomático Alfonso Reyes (1914-1924), frecuentador de escritores y tertulias, que desempeñó un papel primordial en la acogida de la intelectualidad republicana. También relevante, la presencia de Martín Luis Guzmán, por un tiempo secretario de Manuel Azaña, que publicó en Madrid sus dos grandes novelas de la revolución mexicana, *El águila y la serpiente* (Aguilar, 1928) y *La sombra del caudillo* (Espasa-Calpe, 1929), y participó en iniciativas editoriales del exilio. En 1926 se presentó en Madrid la exposición *Joven pintura mexicana*, que interesó a Gabriel García Maroto, autor de *La revolución artística mexicana. Una lección*, conferencia en la que Jaime Brihuega ya advierte un giro hacia la izquierda que lo llevó a su desencuentro con la vanguardia más formalista. Un año después, García Maroto ilustró y editó *Los de*

oceánica, en buena medida por el generoso panteón cultural del destierro. VV. AA., *El exilio español en México*, México, Salvat-FCE, 1982. Dolores Pla Brugat, “El exilio republicano español en México”, en Francisco Durán Alcalá y Carmen Ruíz Barrientos (eds.), *La España perdida. Los exiliados de la II República*, Córdoba, Diputación de Córdoba-Patronato Municipal Niceto Alcalá-Zamora, Universidad de Córdoba, 2010, pp. 213-233.

## Lejos, desperdigados y aturdidos

*abajo* (Madrid, Biblos, 1927), de Mariano Azuela, novela fundacional de la estética revolucionaria, y viajó a México donde residió entre 1928 y 1934, con algún intervalo neoyorquino y cubano. En 1928 publicó *Galería de poetas mexicanos modernos* (Madrid, La Gaceta Literaria) y *Veinte dibujos mexicanos* (Madrid, Biblioteca Acción). Diseñó la cubierta de *Contemporáneos* —tribuna de renovación de la vanguardia mexicana más cosmopolita— en cuyo primer número (junio, 1928) escribió sobre la obra de Diego Rivera. El artículo no gustó nada al pintor que descalificó al autor, motejándolo de “gachupín, burgués, ilustrador de periódicos y etiquetas engomadas”, un ataque por el que Maroto, exiliado en 1939, decidió mantenerse para siempre a una conveniente distancia del airado muralista. En 1928 la editorial Cenit lanzó su primer título, *El problema religioso en Méjico. Católicos y cristianos*, de Ramón J. Sender, con un prólogo firmado por Ramón del Valle-Inclán, pero escrito por el editor Rafael Giménez Siles, figura clave en el ámbito de la edición en México. Iniciados los treinta, el diplomático mexicano Daniel Cosío Villegas propuso a Aguilar y a Espasa-Calpe una colección de pensamiento económico. Un proyecto que no interesó y llevó a Cosío a fundar en 1934 el Fondo de Cultura Económica, editorial para la que trabajaron muchos españoles del destierro. Ese año, el sello artesanal Alcancía de Justino Fernández y Edmundo O’Gorman publicó *Oscuro dominio*, único libro de versos de Juan Larrea en el que ya hay un vislumbre de esa América profética a la que regresaría como refugiado<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Juan Manuel Bonet, “Papeles vanguardistas: algunas pistas”, en Salvador Albiñana (ed.), *México ilustrado. Libros, revistas y carteles, 1920-1950*, México, RM Editores, 2010, pp. 29-37. Javier Garcíadiego, *Alfonso Reyes*, México, Planeta-De Agostini, 2004. De la revista de Siqueiros, hay edición facsímil, *Vida americana. Revista Norte Centro y Sud-Americana*, Valencia, IVAM-L’Eixam, 2000. Gonzalo Santonja, *Los signos de la noche. De la guerra al exilio. Historia peregrina del libro republicano entre España y México*, Madrid, Castalia, 2003. Jaime Brihuega, “Maroto y la vanguardia en el arte español contemporáneo”, en VV. AA. *Gabriel García Maroto y la renovación del Arte Español Contemporáneo*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 21-29.

## Salvador Albiñana

La Guerra Civil estrechó los contactos entre los Gobiernos Diplomáticos como Genaro Estrada —promotor de la llegada de Moreno Villa a México— denunciaron en la Sociedad de Naciones la política de No Intervención de las democracias europeas. En 1937 Alfonso Reyes publicó en Buenos Aires *Las vísperas de España*, en cuyo prólogo evocó “la labor compartida, en torno a las mesas de plomo de las imprentas madrileñas”<sup>5</sup>.

Con ocasión del Congreso de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, vinieron a España artistas y escritores mexicanos vinculados a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Unos —como José Mancisidor y los poetas Octavio Paz y Carlos Pellicer— llegaron invitados; otros se apuntaron al viaje como Elena Garro, Juan de la Cabada, Silvestre Revueltas, María Luisa Vera, José Chávez Morado y Fernando y Susana Gamboa, quienes en 1939 fueron los responsables de coordinar el traslado de los exiliados a México. A todos se les vio por Valencia, una de las sedes del Congreso. Una ciudad y unos amigos que evocó Garro, en sus *Memorias de España 1937*. La LEAR presentó un variado programa cultural con exposiciones como *Cien años de arte revolucionario* y conciertos en los que se interpretó el “Homenaje a García Lorca para diez instrumentos”, de Silvestre Revueltas. Juan de la Cabada colaboró en *Hora de España*, con cuyos redactores el joven Paz inició una relación que el exilio reanudaría. En la revista, Juan Gil-Albert hizo una reseña del libro de Paz *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*, que Manuel Altolaguirre había publicado en Ediciones Españolas. Ese viaje de 1937, siempre revisado y actualizado, reverbera en toda la biografía literaria y moral de Octavio Paz<sup>6</sup>.

También estuvo en Valencia Siqueiros y la Universidad acogió su conferencia “El arte como herramienta de lucha”. “La disertación —recordó fascinado Juan Renau en *Pasos y sombras*— es todo un espectáculo. Además de conferenciante, Siqueiros se

<sup>5</sup> Alfonso Reyes, *Las vísperas de España*, Buenos Aires, Sur, 1937, p. 9.

<sup>6</sup> “Una exposición interesante. ‘Cien años de arte revolucionario mejicano’”, *Crónica*, n° 412, 3 de octubre de 1937. *Octavio Paz en España, 1937*, antología y prólogo de Danubio Torres Fierro, México, FCE, 2007.

## Lejos, desperdigados y aturdidos

revela como actor excelso. Habla apasionadamente, con todo su cuerpo, y conoce el arte de la Pintura como pocos. Su decir extasia a los oyentes, y a medida que se enciende el verbo se transfigura...” Viva semblanza del histriónico pintor que andaba, como tantos, haciendo turismo político por la guerra de España. El auditorio registrado por el escultor Rafael Pérez Contel debió ser de nota. Entre otros, Antonio Rodríguez Luna, Arturo Souto, Gil-Albert, Ramón Gaya, Antonio Deltoro, Miguel Prieto, Manuel Altola-guirre, Max Aub, Josep Renau y Aurelio Arteta, pintores y escritores, o científicos como José Puche, con quienes no tardaremos en tropezarnos por las calles del Distrito Federal. Siqueiros concluyó con un energético: “No hay más pintura que la mural”, afirmación que le llevó a proponer —así lo afirma Garro— que se pintaran las fachadas de todas las casas de Valencia para convertir la ciudad en un enorme fresco. La revista *Nueva Cultura* saludó la visita de Siqueiros y de la LEAR con un número extraordinario cuya editorial se iniciaba “Bajo el signo de México”. A su regreso, la LEAR difundió la obra de Renau quien apenas llegado a México colaboró con el muralista en el *Retrato de la burguesía*, pintado para el Sindicato de Electricistas de México, entre 1939 y 1940. El asesinato de Trotski hizo desaparecer a Siqueiros, Luis Arenal y a Ramón Pujol de la escena y el mural, en el que por un tiempo trabajó Rodríguez Luna, lo acabaron Manuela Ballester y Renau<sup>7</sup>.

### De La Casa de España a El Colegio de México

En 1937 llegó a México Juan Simeón Vidarte, hombre de confianza de Juan Negrín, con el cometido de tantear la actitud del

<sup>7</sup> Rafael Pérez Contel, *Artistas en Valencia, 1936-1939*, 2 vols., Valencia, Generalitat Valenciana, 1986, I, p. 69; II, pp. 475-477. Juan Renau, *Pasos y sombras. Autopsia*, México, Aquelarre, 1953, p. 389. Elena Garro, *Memorias de España 1937*, México, Siglo XXI, 1992. *Nueva Cultura*, n° I, marzo 1937; n°s 6-7-8, agosto-septiembre-octubre, 1937. Sobre la estancia de la LEAR y los Congresos, Manuel Aznar Soler, *República literaria y revolución (1920-1939)*, Sevilla, Renacimiento, 2010. En 1938, el Taller de Gráfica Popular (TGP) editó *La España de Franco*, carpeta con quince litografías. Carlos Renau, *Josep Renau, carteles de cine mexicano*, México, Conaculta, 2014.

## Salvador Albiñana

Presidente Cárdenas ante una eventual derrota de la República. La recepción fue óptima, México se mostraba dispuesto a recibir a cuantos españoles quisieran beneficiarse de su hospitalidad<sup>8</sup>.

Esta consulta se trenzó con otra que ya en septiembre de 1936 había planteado Daniel Cosío Villegas: acoger temporalmente en México a un grupo de intelectuales para que su actividad no se viera impedida por la guerra. La propuesta fue bien recibida en círculos cardenistas, y culminó, en julio de 1938, con la creación de La Casa de España en México, institución académica de elite presidida por Alfonso Reyes que también tenía el propósito de dar a conocer disciplinas inéditas o escasamente atendidas y nuevas formas de trabajo intelectual<sup>9</sup>.

En ella encontró acomodo una reducida nómina de profesores y artistas. Algunos ya se encontraban en México: el filósofo del derecho Luis Recaséns, José Moreno Villa y León Felipe, que había abandonado España ante la hostilidad de que fue objeto por *La insignia*, valiente denuncia de los atropellos de la retaguardia del saqueo, editado en 1937<sup>10</sup>.

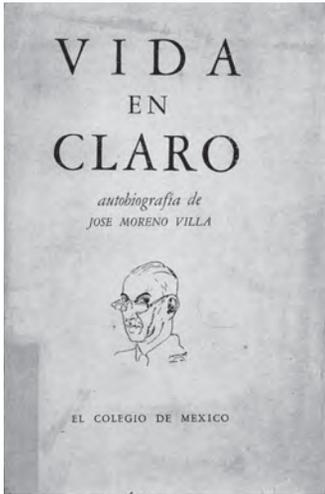
La mayoría llegó a finales de 1938. El paleógrafo y latinista Agustín Millares Carlo; el crítico de arte Juan de la Encina, director del Museo de Arte Moderno entre 1931 y 1936; el joven compositor Jesús Bal y Gay, que acababa su lectorado en Cambridge; el crítico Enrique Díez-Canedo, el único conocido en México donde había impartido algún curso en 1932; el filósofo José Gaos, catedrático de la universidad de Madrid y comisario general del Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937; y el neurólogo Gonzalo R. Lafora, de quien fue paciente Jorge Cuesta, el ensayista más relevante del grupo los

<sup>8</sup> José Antonio Matesanz, *Las raíces del exilio. México ante la guerra civil española, 1936-1939*, México, El Colegio de México-UNAM, 1999.

<sup>9</sup> Daniel Cosío Villegas, *Memorias*, México, Joaquín Mortiz, 1976. Clara E. Lida, José Antonio Matesanz y Josefina Z. Vázquez, *La Casa de España y El Colegio de México: memoria 1938-2000*, México, El Colegio de México, 2000.

<sup>10</sup> El poema se imprimió en México, en enero de 1938, con el sello Ediciones Insignia. “El aire de Valencia ha traído hasta nosotros *La Insignia* de León Felipe. El viento del Anáhuac, sonoro de entusiasmos, quiere multiplicarla”, se lee en la presentación.

## Lejos, desperdigados y aturdidos



José Moreno Villa, *Vida en claro*. *Autobiografía*, México, El Colegio de México, 1944  
José Moreno Villa, *Hombre, mujer y toro*, 1937.  
Colección particular, Valencia

Contemporáneos. Ya en 1939 llegó el musicólogo Adolfo Salazar, que fue en México —recordó su amigo Bal y Gay— “una máquina de escribir”<sup>11</sup>.

Moreno Villa dejó Madrid en noviembre de 1936, y tras unos meses en Valencia, viajó a Estados Unidos para una gira cultural: conferencias y exposiciones en Washington, Nueva York y Princeton. Fue en este campus donde recibió una carta del diplomático Genaro Estrada animándole a ir a México. Abandonó Valencia —escribió en *Vida en claro* (1944)— con “el presentimiento de que el separarme de España iba a ser definitivo, sin saber por qué.” Así fue. Falleció en México en 1955. Apenas llegado en 1937 presentó una selección de dibujos en la que debió mostrar grafumos; en 1938 la galería de arte de la universidad organizó una exposición de pinturas que mereció los elogios de Xavier Villaurrutia, del grupo los Contemporáneos. “Poeta y pintor se

<sup>11</sup> “Escribía libros en una lucha despiadada contra el tiempo. Era necesario —imprescindible— escribir y escribir. Hasta la angustia. Así salieron tantos libros en aquellos tiempos de México. Quizá salía un libro por mes. Algo agotador y apremiante. Así vivió y sufrió Adolfo Salazar”, Jesús Bal y Gay y Rosita García Ascot, *Nuestros Trabajos y Nuestros Días*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, p. 133.

## Salvador Albiñana

dan la mano como nunca antes en el arte moderno” —advirtió el crítico— que vio en los recientes cuadros de este “español silencioso, sonriente y distraído” el impacto de los cielos de México. Moreno Villa, que reunió con fortuna la condición de poeta, pintor, escritor e historiador del arte, fue un cabal ejemplo del alto valor del exilio intelectual, como también lo fue Max Aub, autor de amplio registro y timbre, siempre atento a las letras y a sus formas, otra figura que supo tocar muchos palos<sup>12</sup>.

Los miembros y residentes de La Casa de España desplegaron una intensa actividad que fue origen de algunos de los libros publicados. Así sucedió con el primero, *El teatro y sus enemigos*, de Díez-Canedo, acabado de imprimir en abril de 1939, y con *Pensamiento y poesía en la vida española*, de María Zambrano, cuya cubierta con viñeta y letras dibujadas, era de Ramón Gaya, artista frecuente en las publicaciones del exilio. En algunos casos se trataba de textos que ya venían de España y encontraron aquí ocasión para ser editados. Por ejemplo, el libro de Adolfo Salazar *Música y sociedad en el siglo xx. Ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social*, estaba ya listo en julio de 1936 para ser impreso, pero la guerra lo había impedido, por lo que esta edición —dice el autor saliendo al paso de la frecuente rapiña editorial que hubo en los inicios del franquismo— es la única autorizada. Otro manuscrito viajero fue el de la primera obra publicada en México por Moreno Villa —*Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700*—, cuyas notas se acabaron de tomar cuando la metralla de los sitiadores entraba por las ventanas del archivo de Palacio Nacional del que era director.

<sup>12</sup> José Moreno Villa, *Vida en claro, autobiografía*, México, El Colegio de México, 1944, p. 234. Llegó en mayo de 1937, Estrada falleció prematuramente y Moreno Villa se casó con su viuda, Consuelo Nieto. El nacimiento de su hijo José en 1941 le animó a escribir el relato de su vida y a preparar e ilustrar *Lo que sabía mi loro*, que editó Manuel Altolaguirre en Isla, en 1945. Xavier Villaurrutia, “Tierra y cielos de Moreno Villa”, en *Revista de Revistas*, n° 1489, 4 de diciembre de 1938. James Valender y Gabriel Rojo (ed.), *Homenaje a Max Aub*, México, El Colegio de México, 2005.

## Lejos, desperdigados y aturdidos

El final de la guerra también significó el final de La Casa de España que, en octubre de 1940, se transformó en El Colegio de México, una institución dirigida por Reyes, que pronto adquirió un reconocido prestigio. “Las circunstancias han cambiado mucho del año pasado acá. La aceptación de la invitación actual —escribió Gaos a Reyes en noviembre de 1939— representa para mí la resolución de radicarme en este país por un tiempo literalmente indefinido”. Gaos decidió quedarse. Con su labor magisterial —escribió Luis Villoro, uno de sus discípulos— se inició la profesionalización de la filosofía y el estudio sobre el pensamiento latinoamericano y mexicano; suya fue la primera versión española de *El ser y el tiempo*, de Martin Heidegger, comenzada en Madrid hacia 1933 y publicada por Fondo de Cultura Económica en 1951<sup>13</sup>.

Al Colegio también se incorporaron españoles llegados a partir de 1939. El pintor y arquitecto Mariano Rodríguez Orgaz —gran amigo de Gil-Albert y de Gaya, ocupado en trabajos de restauración en Teotihuacán, y muerto al poco tiempo<sup>14</sup>; el sociólogo José Medina Echavarría, que en 1943 creó el Centro de Estudios Sociales, y la revista *Jornadas*; el historiador Ramón Iglesia y el filósofo Joaquín Xirau. De este último, uno de los acompañantes de Antonio Machado en la última salida de España, fue el primer libro impreso por El Colegio, *Amor y mundo*, que vio la luz en 1940. Algo más de setenta títulos forman el catálogo de publicaciones hasta 1950, sin contar la revista dirigida por Medina —cincuenta y siete números, en apenas cuatro años—, o las ediciones de clásicos de la filosofía. Un balance ejemplar. Con este sello aparecieron *Óptica instrumental* (1940), del astrofísico Pedro Carrasco; y *La escultura colonial mexicana* (1941), donde Moreno

<sup>13</sup> *Itinerarios filosóficos. Correspondencia José Gaos/Alfonso Reyes, 1939-1959 y textos de José Gaos sobre Alfonso Reyes, 1942-1968*. Compilación y notas de Alberto Enríquez Perea. Presentación de Andrés Lira, México, El Colegio de México, 1999, p. 62.

<sup>14</sup> Sobre Gil-Albert y Rodríguez Orgaz, Juan Pérez de Ayala, “Una mirada al Nuevo Mundo (El exilio español en Latinoamérica)”, VV. AA., *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española, 1939-1953*, Madrid, MNCARS, pp. 228-242. Ramón Gaya le recordó en la revista *Las Españas*, n° 12, 1949.

## Salvador Albiñana

Villa sugirió el polémico término de *tequitqui* (tributario, en nahuatl), para apuntar rasgos de sincretismo en el arte novohispano. Al libro de Xirau siguió el de Eduardo Nicol, cuya *Psicología de las situaciones vitales* apareció en 1941, al cuidado de Francisco Giner de los Ríos. La presencia del joven poeta en tareas editoriales recuerda el variado oficio de las letras que practicaron los refugiados. El nombre de Emilio Prados también menudea en los colofones, con cometido análogo.

### Algunos barcos

En noviembre de 1940 Max Aub viajó maniatado en la bodega del carguero francés *Sidi Aicha* con destino al campo de trabajo de Djelfa, en Argelia, donde estuvo cautivo unos meses. En aquel trayecto concibió *San Juan. Tragedia*, escrita en 1942 y publicada en México un año después. Relataba la historia de un grupo de judíos alemanes que en 1938 había logrado fletar un barco —el *San Juan*— con el que intentaban llegar a algún puerto mediterráneo que les ofreciera asilo, pero no lo consiguieron. Sin la hospitalidad de México —reconoció agradecido en la dedicatoria— no hubiera podido escribir su drama<sup>15</sup>. A finales de 1942 logró zarpar desde Casablanca en el *Serpa Pinto*, uno de los nombres de ese evocador registro de barcos que hilvanaron las costas de Francia, o de algún que otro puerto norteafricano, con el de Nueva York y, sobre todo, con el muelle jarocho de Veracruz.

Durante la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940), México pugnaba por hacer efectivos los anhelos de la Revolución y sus gobernantes se mostraban interesados en recibir mano de obra cualificada. Con tal fin, se facilitaba la nacionalidad mexicana, sin perder la de origen, a cuantos españoles quisieran ir a México. La caída de Barcelona precipitó las decisiones. El 11 de febrero de 1939 —al tiempo que miles de republicanos cruzaban la frontera con Francia— el embajador de México en España recibió un telegrama de la Secretaría de Relaciones Exteriores:

<sup>15</sup> Ignacio Soldevila, *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Segorbe, Fundación Max Aub, 1999.

## Lejos, desperdigados y aturdidos

“Escojan familias desean venir México, prefiriendo trabajadores campo, técnicos agrícolas, industriales y obreros calificados. Procede formar lista significados intelectuales universitarios desean trasladarse a México”. Los diplomáticos mexicanos, diligentes, se esforzaron en elaborar las listas de quienes embarcarían, tarea llevada adelante por Gilberto Bosques y Fernando y Susana Gamboa<sup>16</sup>. A lo largo de una década llegaron en torno a veinte mil españoles, cifra cercana a la pretendida por las autoridades mexicanas. El perfil profesional no se ajustó por completo a las expectativas. Aunque en su mayoría eran trabajadores, cerca de un treinta por ciento estaba vinculado a las letras, las artes y las ciencias<sup>17</sup>. El primer barco en llegar fue el *Flandre*, en abril de 1939, del que descendieron el oftalmólogo Manuel Márquez, discípulo de Cajal, el escritor Antoniorrobes —que marcó un hito en la edición mexicana de literatura infantil—, y un joven Carlos Velo que acabó dejando la biología por el cine. A mediados de mayo llegó a Nueva York el *Veendam* con un selecto pasaje al cuidado de Juan de la Cabada: Manuela Ballester, José Bergamín, Josep Carner, Roberto Fernández Balbuena, Rodolfo Halfter, José Herrera Petere, Emilio Prados, Miguel Prieto, Josep Renau —cuya cámara registró el viaje—, Antonio Rodríguez Luna o Eduardo Ugarte. En la travesía, Paulino Masip escribió *Cartas a un refugiado español*, guía moral y manual de instrucciones que la Junta de Cultura Española publicó de inmediato<sup>18</sup>.

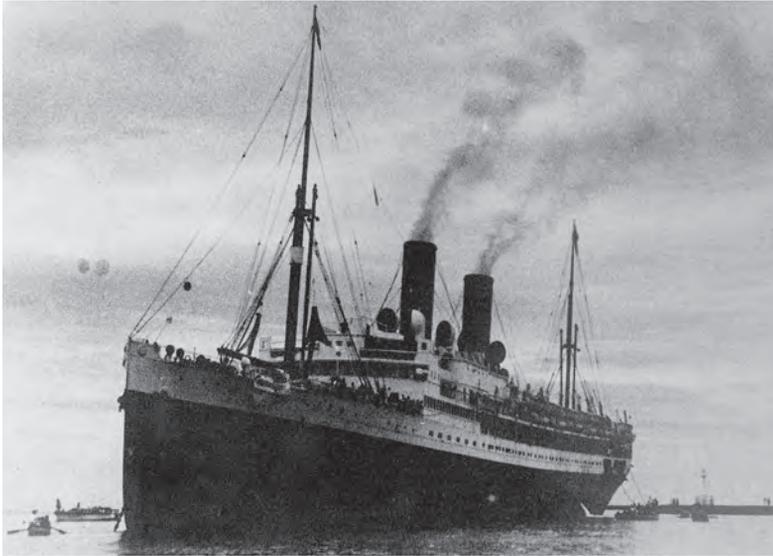
<sup>16</sup> Gérard Malgat, “Tantos candidatos, tan pocos barcos: Gilberto Bosques y la cuestión de los criterios de migración a México”, en *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, n° 17, 2015, pp. 221-235. Forma parte del dossier “Homenaje a México y al exilio republicano español de 1939 en México”.

<sup>17</sup> La investigación ha privilegiado el exilio intelectual, en particular a escritores y artistas, aunque se han ido publicando estudios sobre otras disciplinas. Como ejemplo, Francisco Giral, *Ciencia española en el exilio (1939-1989). El exilio de los científicos españoles*, Barcelona, Anthropos, 1994. Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes, *Arquitectos españoles exiliados en México*, Bonilla Artigas Editores-UNAM, 2014.

<sup>18</sup> En una de las cartas escribió Masip: “España ya no está en un solo lugar, está en dos. Allí y aquí, y el último adverbio tiene una significación muy dilatada. Aquí quiere decir cualquier punto del planeta en donde haya un

## Salvador Albiñana

*Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México, n.º 1, 26 de Mayo de 1939 - n.º 18, 12 de junio de 1939. Dirección literaria de Juan Rejano, confección artística de Juan Varela, Madrid, F.C.E. de España, 1999 (ed. facsimil)*



Pero los embarques en los que viajó “una España completa, en pequeño”, comenzaron con el *Sinaia*, *Ipanema* y *Mexique*, que llegaron algo después<sup>19</sup>. El 24 de mayo de 1939 zarpó de Sète el vapor *Sinaia* con 1.599 refugiados. Entre los pasajeros, Juan Rejano, Enrique Climent, los hermanos Mayo, Ignacio Bolívar y David “Chim” Seymour —que fichó para *Life* aquellos días— además de Gaya, Gil-Albert y Lorenzo Varela, parte de la redacción de *Hora de España*. Bolívar, presidente de la Junta para Ampliación de Estudios, tenía ochenta y nueve años y colaboró en la fundación de *Ciencia*, importante nexo de unión de la comunidad científica hispanoamericana<sup>20</sup>. En el *Ipanema* llegó Avel·lí Artis-Gener

republicano”. Sobre Masip y la retórica idealizante, Francisco Caudet, *El exilio republicano de 1939*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 277-283. Renau publicó algunas imágenes en su apunte “Exili”, en *L'Espill*, n.º 15, 1982.

<sup>19</sup> José Antonio Matesanz, “La dinámica del exilio”, en óp. cit. VV. AA., *El exilio español...*, p. 163.

<sup>20</sup> Antonio Sánchez Barbudo, “El grupo de ‘Hora de España’ en 1939”, *Ensayos y recuerdos*, Barcelona, Laia, 1980, pp. 89-105. *Life*, vol. 7 n.º 3, 17 de julio de 1939, pp. 64-69, sin crédito de autor.

## Lejos, desperdigados y aturdidos

(Tísner), escritor, dibujante y escenógrafo, también promotor de la cultura catalana en el exilio<sup>21</sup>.

“Es un mito que los refugiados republicanos españoles hayan sido bien recibidos en México”, escribió Matesanz. Fueron bienvenidos por el cardenismo y los sindicatos de izquierda pero no por la mayoría de la sociedad. Tampoco por la acomodada colonia española —una emigración de origen económico y no político— de abierta simpatía franquista. La prensa conservadora insistió en la imagen de que llegaban gachupines y además comunistas, “lo que era el colmo”<sup>22</sup>. Una crónica de Salvador Novo distinguía tres especies de españoles: los políticos acogidos por el gobierno, los campesinos y trabajadores y “los intelectuales invitados por una institución de cultura que si hubiera mostrado el tacto de no llamarse Casa de España, sino por ejemplo, Centro de Estudios Superiores, no habría venido a ser el pararrayos de un complejo de inferioridad manifiesto con la más lamentable evidencia...”<sup>23</sup>. Luis Cardoza y Aragón —una de las voces amigas del exilio— apuntó un sentimiento nacionalista y excluyente en Xavier Villaurrutia, quien “al arribo de los republicanos españoles sintió que habían vuelto los conquistadores y empezaron a circular cuartetos agresivos suyos y de Salvador Novo, a las cuales José Bergamín contestaba eficazmente”. Entre los intelectuales no solo hubo versiones de la querrela, sino que fue —a juicio de Guillermo Sheridan— el ámbito donde se incubó el desencuentro. También el pintor y escritor Dr. Atl dijo la suya, en un tono áspero: la canalla española, la andante gachupinería sobre México ha empezado a desembarcar, “profesores marxistas fracasados” e “intelectuales de cuarto y quinto orden”<sup>24</sup>. Fue un recelo inicial

<sup>21</sup> Como señaló Pla Brugat, la procedencia catalana fue numerosa. Vicenç Riera Llorca, *Els exiliats catalans a Mèxic*, Barcelona, Curial, 1994.

<sup>22</sup> José Antonio Matesanz, “La dinámica del exilio”, en óp. cit., VV. AA, *El exilio español...*, p. 171. Ricardo Pérez Monfort, *Hispanismo y Falange: los sueños imperiales de la derecha española y México*, México, FCE, 1992.

<sup>23</sup> Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, Empresas Editoriales, 1964, p. 356.

<sup>24</sup> Luis Cardoza y Aragón, *El río. Novelas de caballerías*, México, FCE, 1986, pp. 407-408. Guillermo Sheridan, “Refugachos: escenas del exilio español

Primer número de la revista mexicana *El Hijo pródigo*. *Revista literaria*, México, Letras de México, 1943-1946. Año I, n.º 1, abril 1943. Diseño de Miguel Prieto e ilustración del grabador Posada en la portada  
 Juan Renau (Juanino), *Técnica aerográfica*:  
 (la brocha de aire), México, Centauro, [1946]



y la distancia se fue acortando, aunque se mantuvo el rescoldo antiespañol —que Octavio Paz nunca cesó de criticar— heredado de la tradición liberal y revolucionaria mexicana. Villaurrutia colaboró con Bergamín en la antología poética *Laurel* y parte del exilio literario lo hizo en *Taller* (1938-1941), en *Letras de México* y en *El Hijo Pródigo* (1943-1946), de cuyo diseño se ocupó Miguel Prieto. En el primer número escribió Gaya acerca del grabador José Guadalupe Posada, a quien consideraba un ingenuo y expresivo ilustrador atento a la crónica de sucesos. El artículo disgustó a Rivera —para quien Posada era el precursor del muralismo— que exigió la expulsión de Gaya de México<sup>25</sup>.

en México”, *Señales debidas*, México, FCE, 2011, pp. 96-114. El texto de Atl, en Francisco Caudet, *El exilio republicano de 1939*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 156-158.

<sup>25</sup> Guillermo Sheridan, “Hora de Taller. Taller de España”, en Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender (eds.), *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, México, El Colegio de México, 1995, pp. 287-299. Nilo Palenzuela, *El Hijo Pródigo y los exiliados españoles*, Madrid, Verbum, 2001. Ramón Gaya de *Vrva Voz. Entrevistas (1977-1998)*, selección y presentación de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 2007, pp. 69-70 y 157.

## Lejos, desperdigados y aturdidos

A lo largo de los cuarenta se mantuvo el fluir de refugiados. Salvador Bartolozzi —que fue nombrado director del Teatro Infantil del Palacio de Bellas Artes— llegó en 1941, al tiempo que Blas Cabrera, primer divulgador en España de la relatividad einsteniana. En 1942, el ultraísta José Rivas Panedas —muy dañado por las torturas que había sufrido—, Arturo Souto, Remedios Varo y el ya recordado Max Aub. Desde Colombia viajó Juan Renau en 1945 y pronto publicó *Técnica aerográfica: la brocha del aire* (Centauro, 1946). Desde Los Ángeles, un año después, Luis Buñuel. Un encuentro fortuito con Denise Tual, amiga parisina relacionada con *Un chien andalou*, está en el origen de la llegada de Buñuel. Tual le puso en contacto con Oscar Dancigers, productor francés recién establecido en México. Buñuel contó a Jean-Claude Carrière que tomó la decisión de quedarse a vivir en México cuando en su primer viaje sorprendió en la calle a dos ciegos a punto de masturbarse recíprocamente. Una imagen de estirpe solanesca a la que el guionista nunca dio crédito. El director rodó en México la mayoría de sus películas y fue punto de encuentro del numeroso y premiado gremio cinematográfico del exilio<sup>26</sup>.

### Letras y dibujos

Escribe José-Carlos Mainer en su *Historia mínima de la literatura española* que la admirable tenacidad de la diáspora, la comunidad de lengua y el empeño por ofrecer tanto un relato personal de la guerra y del pasado, como de la realidad americana, prolongaron hasta los años sesenta el esplendor literario e intelectual del que procedían<sup>27</sup>.

Los libros y revistas del exilio oscilaron entre la casi exclusiva obsesión por España y el interés por México y el ámbito hispanoamericano, si bien la poesía —género central del destierro— fue

<sup>26</sup> Jean-Claude Carrière, “Luis Buñuel”, en *Dictionnaire amoureux du Mexique*, París, Plon, 2009, pp. 249-256. Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot, 1993.

<sup>27</sup> José-Carlos Mainer, *Historia mínima de la literatura española*, Madrid, El Colegio de México-Turner, 2014.

## Salvador Albiñana

menos circunstancial y alcanzó mayor universalidad en sus temas y formas<sup>28</sup>. La literatura que se asomó a ese desconocido país fue pródiga. Valga la mención de *Cornucopia de México* (1940), de Moreno Villa; *Misterio de Quanaxhuata* (1943), de Josep Carner; *La esfinge mestiza* (1945), de Juan Rejano, cercana y aguda crónica de la vida de las calles, ilustrada por Prieto; *Manual de México* (1946), que Eduardo de Ontañón publicó en Xóchitl, sello creado con Mada Donato, y *Variaciones sobre tema mexicano* (1952), de Luis Cernuda. Pequeñas prosas escritas desde la extrañeza ante ese desconocido país al que viajó por primera vez en 1949 y desde una emocionada cercanía a la tierra, las gentes y a la lengua, vuelta a escuchar tras años de exilio anglosajón.

El exilio fue decisivo en la modernización de la creciente industria editorial, la ciencia, la literatura infantil, la divulgación —donde redactaron infinitas voces los llamados galeotes de la pluma como Ángel Gaos—, y en la arquitectura —con los cascarones de concreto de Félix Candela. Gran relieve tuvo el periodismo cultural. En 1948 Juan Rejano pasó a dirigir la *Revista Mexicana de Cultura*, creada un año antes por Fernando Benítez. En 1949 apareció *México en la Cultura*, el suplemento de *Novedades*, que pronto tuvo alcance latinoamericano; fue dirigido por Fernando Benítez y por Miguel Prieto, responsable también de su excelente maquetación que recordaba la desaparecida revista *Romance*<sup>29</sup>. De urbe de tinta y papel se ha calificado a la ciudad de México donde en los años cuarenta se imprimían en torno a cuatrocientos diarios, revistas y magazines; fue un gran mercado profesional para periodistas, críticos de arte como Margarita Nelken, dibujantes y caricaturistas o fotógrafos.

Entre las editoriales destacó Séneca, creada en 1939 con los fondos del Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles, SERE. Dirigida por José Bergamín, publicó setenta y dos títulos

<sup>28</sup> James Valender, “La literatura del exilio español en México”, en Francisco Durán Alcalá y Carmen Ruiz Barrientos (eds.), en óp. cit., *La España perdida...*, pp. 35-56.

<sup>29</sup> *México en la cultura*, publicado entre 1949 y 1961, fue “el foro en que la convivencia hispanomexicana dio sus mejores frutos”, James Valender, en óp. cit., “La literatura...”, p. 52.



## Salvador Albiñana

en sus diez años de vida; entre ellos la primera edición de las *Obras completas* de Antonio Machado (1940), muy elogiada por Pedro Salinas; *Poeta en Nueva York* (1940), de García Lorca; y la citada antología *Laurel*, en la no quisieron aparecer Pablo Neruda y León Felipe<sup>30</sup>. Atlante ocupó un mercado necesitado de manuales y publicó el *Diccionario de Filosofía* (1941) de José Ferrater Mora. En 1942 Bartomeu Costa-Amic creó “Costa-Amic, editor-impresor” e inició una importante Biblioteca Catalana de autores clásicos y contemporáneos<sup>31</sup>. El periodista José Bolea fue uno de los promotores de Leyenda que publicó la celebrada colección Eros de obras clásicas de literatura amorosa. Manuela Ballester ilustró *La dama de las camelias* (1944), de Dumas; Arturo Souto, las *Historias mágicas* (1944), de Rémy de Gourmont, en versión de Jarnés; y Prieto se ocupó de *La Celestina* (1947), de Fernando de Rojas, anotada por Agustín Millares Carlo y Juan Ignacio Mantecón, una edición muy elogiada por Juan Rejano.

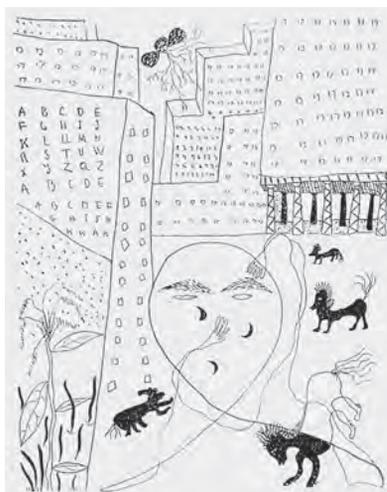
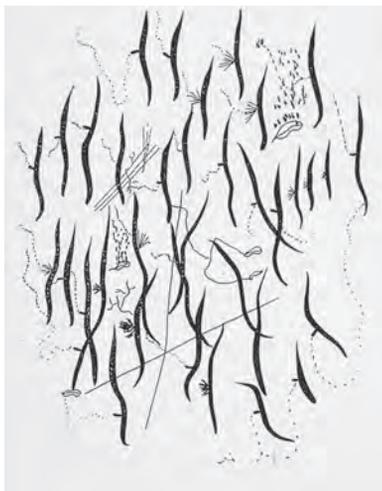
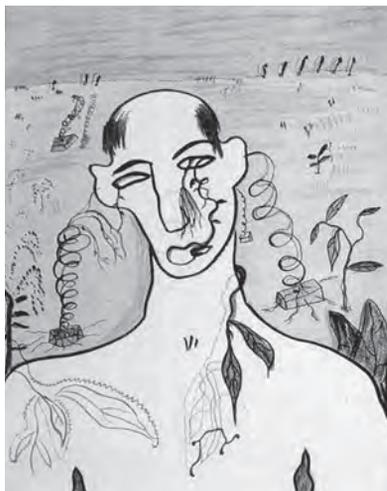
Elicio Muñoz Galache, obrero tipógrafo en Barcelona, creó la editorial Galache y los bien equipados Talleres de Impresión Muñoz. Merece acreditarse el trabajo en editoriales mexicanas como Fondo de Cultura Económica cuyo catálogo se incrementó con el exilio. Wenceslao Roces y Eugenio Ímaz, especialista en Dilthey, tradujeron a un buen número de autores alemanes e ingleses, y Joaquín Díez-Canedo, atendedor de galeras y pronto director del Departamento Técnico, creó en 1948 la exitosa colección de Breviarios.

Fueron abundantes las revistas, por lo común de corta vida a causa de problemas económicos. Editada por la Junta de Cultura Española apareció en 1940 *España Peregrina*, dirigida por Juan Larrea. Gestora del legado cultural de la España republicana, abogó —como todas las restantes, con escaso éxito— por la unidad de los intelectuales exiliados. Entre las colaboraciones, un artículo de Renau —“Reflexiones sobre la crisis ideológica del

<sup>30</sup> Gonzalo Santonja, *Al otro lado del mar. Bergamín y la editorial Séneca* (México, 1939-1949), Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1997.

<sup>31</sup> Teresa Ferriz Roure, *La edición catalana en México*, Jalisco, El Colegio de Jalisco, 1998.

## Lejos, desperdigados y aturdidos



Dibujos de Federico García Lorca,  
en *Poeta en Nueva York*, México, editorial  
Séneca, Colección Árbol, 1940

arte”— a propósito de la Exposición Internacional de Surrealismo, presentada por entonces en México, en el que consideró que los ismos “pertenecen ya a la historia”. Tan solo alcanzó nueve números. Renació en 1942 —acompañando el giro latinoamericano del entramado editorial del exilio— como *Cuadernos Americanos*, financiada por instituciones mexicanas, donde Juan Larrea, secretario de redacción, tuvo ocasión de desplegar su profética visión de América. Allí publicó *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo* (1944)<sup>32</sup>.

“México será el centro editorial de habla española”, declaró Rafael Giménez Siles, apenas llegado en junio de 1939. Pronto fundó EDIAPSA (Edición y Distribución Americana de Publicaciones), asociado con el escritor mexicano Martín Luis Guzmán. Un ambicioso conglomerado empresarial que comprendía edición, distribución y venta. En 1940 abrió la Librería de Cristal —diseñada por el arquitecto Arturo Sáenz de la Calzada—, objeto de una elogiosa nota en *The New York Times*. También galería de Arte presentó la primera exposición de artistas hispanomexicanos, una iniciativa que tardó en repetirse, lo hizo en 1952 como respuesta a la I Bienal Hispanoamericana de Arte, que había organizado un año antes la España franquista. Giménez Siles fue promotor de *Romance. Revista popular hispanoamericana* (1940-1941), ideada por quienes habían hecho *Hora de España*, que fueron sus redactores. Dirigida por Juan Rejano y diseñada por Prieto, fue una de las mejores revistas del exilio, con secciones sobre arte, cultura, pensamiento y revista de libros. Colaboraron escritores mexicanos, si bien la redacción fue toda española. No tardó en plantearse una crisis entre la empresa y los redactores. A juicio de Giménez Siles —autor de unas interesantes memorias— la provocó el amago de injerencia del partido comunista

<sup>32</sup> El nº 10 apareció en la edición facsímil (México, Alejandro Finisterre, 1977) con epílogo de Larrea. La nota de Renau, en el nº 2, marzo, 1940, pp. 70-75. Larrea publicó en la revista algunos fotomontajes. Adalberto Santana (coord.), *Setenta años de Cuadernos Americanos (1942-2012)*, México, UNAM, 2013. Francisco Caudet, *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1992.

## Lejos, desperdigados y aturdidos



Librería de Cristal, diseñada por Arturo Sáenz de la Calzada para EDIAPSA, pérgola de la Alameda de Ciudad de México, 1940 (desaparecida)

en la orientación editorial; en opinión de los redactores, el propósito de la empresa de imponer como director a Martín Luis Guzmán, como así sucedió a partir del número 17 de los veinticuatro publicados<sup>33</sup>. En 1946, animada por Manuel Andújar y José Ramón Arana, apareció *Las Españas*, que se mantuvo hasta 1963. Heredera del legado de *España Peregrina*, pretendió crear un espacio de debate político y tender puentes hacia la España del interior. El relativo olvido de las cuestiones americanas y el ejemplo del *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles* de Francia, que intentaba aglutinar las diferentes facciones del exilio, están en el origen de otra revista: *UltraMar* (1947), con un elegante diseño de Prieto, que en ese primer número escribió sobre “Gutiérrez-Solana, español del desaliento”; pintor descreído y áspero, con entrañable amor por un mundo, que mostraba “la entraña renegrida que destila la tragedia de lo español”. Fue el primero

<sup>33</sup> *Romance. Revista Popular Hispanoamericana*, introducción de Antonio Sánchez-Barbudo. Índice general y de autores preparado por Francisco Caudet, Verlag Detlev-KG Kraus Reprint, 1974. Sánchez Barbudo admite la descortesía de que toda la redacción fuera española.

y el último número: desapareció por las discrepancias surgidas en torno a la relación entre creación cultural y lucha antifranquista. Parte de la redacción creó *Nuestro Tiempo* (1949), también al cuidado de Prieto, que fue órgano del Partido Comunista de España<sup>34</sup>.

“Le compro a Pedro Garfías, para que no se muera de hambre, su libro ‘Primavera en Eaton Hastings’”, escribió Alfonso Reyes en su *Diario*. Considerado uno de los mejores libros de poemas del destierro, apareció en 1941 (la portada indica 1939) en el sello Tezontle. Un nombre ficticio —confesó Reyes a Paz—, creado por el Fondo en 1940 para libros total o parcialmente pagados por el autor. Fue un recurso frecuente en la edición del exilio<sup>35</sup>. El primer libro fue *La rama viva*, de Francisco Giner de los Ríos, con prólogo de Juan Ramón Jiménez. Como recordó el autor años después, las portadas “llevaban una sencilla viñeta de Moreno Villa y alternaban sus tipos en negro y verde sobre una cartulina garbanzo que ha perdurado bastante en la colección. [...] Max Aub iba a introducir además los colorines de sus camisas y la costumbre de las solapas”<sup>36</sup>. Ciertamente, en la producción aubiana menudea ese crédito editorial: *Campo cerrado* (1943), con sobrecubierta de Miguel Prieto, primera entrega de *El laberinto mágico*, o *No son cuentos* (1944), con cubierta de letra dibujada por Renau, relatos sobre la guerra, los campos y el exilio que puede leerse como una novela. “Yo no invento nada” es el título de uno de los relatos. También en Tezontle apareció uno de los libros mejor inventados por Aub, *Jusep Torres Campalans* (1958)<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> James Valender y Gabriel Rojo Leyva, *Las Españas. Historia de una revista del exilio (1946-1963)*, México, El Colegio de México, 1999. *UltraMar. Revista mensual de Cultura*, edición facsímil con estudio introductorio de James Valender, México, El Colegio de México, 1993.

<sup>35</sup> Guillermo Sheridan, en óp. cit. “Refugachos...”, p. 103.

<sup>36</sup> Francisco Giner de los Ríos, “Tezontle”, en *Libro conmemorativo del 45 aniversario de Fondo de Cultura Económica*, México, FCE, 1980, pp. 182 y 210.

<sup>37</sup> También en 1944, Aub publicó su *Diario de Djelfa*, con seis fotografías, una cuidada edición de autor. Christopher Domínguez Michael, en su *Diccionario crítico de la literatura mexicana, 1955-2011*, México, FCE, 2012, incluye a Aub y destaca su inusual voluntad de integración a la cultura mexicana.

Lejos, desperdigados y aturdidos



Juan Larrea, *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, México, Ediciones Cuadernos Americanos, 1944  
 Portada de *UltraMar*. Revista mensual de cultura, México, 1 de junio de 1947, diseño de Miguel Prieto



*Nuestro Tiempo*, nº 1, Ciudad de México, julio de 1949, diseño de Miguel Prieto  
 Max Aub, *No son cuentos*. Ciudad de México, Tezontle, 1944, cubierta de Josep Renau

Salvador Albiñana



Revista mexicana *Futuro*, marzo de 1940,  
noviembre de 1941, enero de 1942 y abril de 1943;  
cubiertas de Josep Renau

## Lejos, desperdigados y aturdidos

El arte del exilio ofrece un panorama complejo y huidizo. Hubo pintura de caballete, de muy variado signo, pero lo sobresaliente fue la ilustración, el diseño gráfico y el cartelismo, medios a través de los cuales los españoles se integraron en la escena artística mexicana<sup>38</sup>. En 1944, Francisco Díaz de León, uno de los iniciadores de la gráfica mexicana moderna —y autor del logotipo de Fondo de Cultura Económica— escribió “Nuestros carteles”, un breve comentario en el que sin dar nombres, celebraba la influencia de algunos artistas españoles en la mayor “higiene tipográfica” que advertía en los encargos comerciales<sup>39</sup>.

En el cartelismo hay nombres como el de José Espert o Germán, pero el trabajo de mayor alcance fue el de Renau quien en sus años mexicanos (1939-1958) produjo una amplia y muy versátil obra. Allí inició la serie *The American Way of Life*, que concluyó ya en Berlín. A la profesionalización del diseño colaboró la creación de la “Empresa-Imagen. Publicidad Plástica”, taller familiar que renovó el cartel cinematográfico y la publicidad comercial y política. Entre 1940 y 1946 realizó cerca de cuarenta portadas para la revista *Futuro*, órgano de la Universidad Obrera. Concebidas como carteles, estas imágenes sobre México, las reivindicaciones populares y la defensa de los aliados en la guerra mundial, recuerdan sus trabajos de la Guerra Civil. Renau se interesó por el muralismo. Concluido el *Retrato de la burguesía*, Renau y Manuela Ballester propusieron al Sindicato de Electricistas pintar un segundo mural titulado *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*, aunque la idea, inspirada en un reciente libro de Gabriel García Maroto, no prosperó. Entre 1946 y 1950 tuvo ocasión de iniciar uno de sus trabajos más ambiciosos,

<sup>38</sup> Miguel Cabañas Bravo, “Los artistas del exilio de 1939 en México. Caracterización y panorámica”, en *Laberintos. Revista de los exilios culturales españoles*, n° 17, 2015, pp. 97-116. Ver también Javier Pérez Segura, “Perdidos en el laberinto ciego: artistas españoles en el exilio”, VV. AA., *Años treinta: teatro de la crueldad, lugar del encuentro*, Madrid, MNCARS, 2013, pp. 115-130.

<sup>39</sup> Salvador Albiñana, “México ilustrado”, en Salvador Albiñana (ed.), *México ilustrado. Libros, revistas y carteles, 1920-1950*, México, Conaculta-Editorial RM, 2014, 2ª ed., p. 21.

## Salvador Albiñana

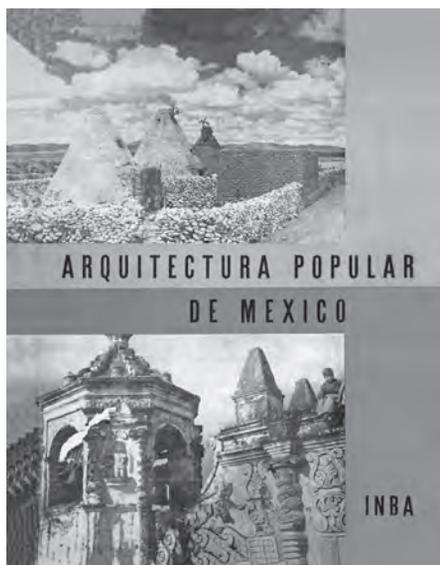
un conjunto de murales para el Hotel Casino de la Selva, en Cuernavaca. Los problemas surgidos con el comitente, el español Manuel Suárez, no permitieron concluir el proyecto. Tan solo pudo pintar, con la colaboración de Manuela Ballester, el mural *España hacia América*, en el que hay cierta analogía con los frescos sobre la historia de México con los que Rivera había decorado el Palacio Nacional y el Palacio de Cortés en Cuernavaca. Analogías formales, ya que Renau exaltaba la gesta descubridora y colonizadora, en tanto Rivera —que a juicio de Azuela, refuncionaliza la Leyenda Negra— denostaba la conquista, encarnada en Hernán Cortés. En la obra mexicana de Renau que también reúne experimentación formal, compromiso político y publicidad, se cumple la afirmación de Jordana Mendelson: los años treinta no deben clausurarse con el final de la guerra española y el inicio de la mundial, la influencia se prolongó en la década siguiente<sup>40</sup>.

“En sus últimos años fue la tipografía su ocupación dominante”, escribió Fernando Benítez en la nota necrológica que recordaba a su amigo Miguel Prieto, fallecido en 1956. Entre 1948 y 1956 Prieto fue director artístico del Departamento de Prensa y Propaganda del Instituto Nacional de Bellas Artes Bellas donde, por encargo de Fernando Gamboa, acometió quizá su trabajo gráfico más completo: programas de mano, etiquetas, entradas, libros, folletos y catálogos como el que acompañó la inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas (1949) y el dedicado a *Diego Rivera. Cincuenta años de su labor artística* (1951), un libro de referencia sobre el pintor y muralista. Un año antes, por cuenta de los Talleres Gráficos de la Nación, diseñó la primera edición de *Canto General* de Pablo Neruda, un homenaje a la elegante letra Bodoni, con guardas de Rivera y de Siqueiros<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> *Josep Renau*, catálogo razonado a cargo de Albert Forment, Valencia, IVAM, 2002. En 1940 García Maroto publicó *México electrificado*. Alicia Azuela de la Cueva, “Un muro entre dos imperios: los frescos de Diego Rivera en el Palacio de Cortés”, en Alicia Azuela de la Cueva y Carmen González Martínez (eds.), *México y España: huellas contemporáneas. Resimbolización, imaginarios, iconoclastia*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 69-97.

<sup>41</sup> Juan Manuel Bonet, “Miguel Prieto, maestro tipógrafo”, en VV. AA., *Miguel Prieto, la armonía y la furia*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007.

## Lejos, desperdigados y aturdidos



Gabriel García Maroto, *Arquitectura popular de México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1952, diseño de Miguel Prieto

Entre los artistas aislados y raros merece mención Gabriel García Maroto de cuya segunda y poco conocida etapa mexicana dio cuenta en su relato autobiográfico *Promoción de México. Caminos hacia su integración* (1958). Interesado en la pedagogía artística y en el estudio del paisaje, la cultura y los problemas del México rural, que registró en numerosas fotografías, folletos y libros, destaca su *Arquitectura popular de México*, publicada en 1952, con diseño de Prieto, ya por entonces con Vicente Rojo como ayudante<sup>42</sup>.

### Contra la nostalgia

En el diario ciclostilado que acompañó la travesía del *Sinaia*, publicó Jarnés una breve nota “Contra la nostalgia”. “Circulan unas píldoras contra el mareo —advirtió—, también debieran

<sup>42</sup> Gabriel García Maroto, *Arquitectura popular de México*, México, INBA, 1952, con diseño de Miguel Prieto. En 1940 publicó *México electrificado* que en algún momento Renau y Ballester plantearon como tema de un mural, pero la idea no prosperó.

circular píldoras contra la nostalgia. Para extirparla radicalmente, porque no es este el momento de entregarnos al tiempo perdido sino de hincar nuestra voluntad en el futuro”. No fue fácil vencerla. Algunos ni siquiera lo intentaron, como el arquitecto Tomás Bilbao; otros imaginaron soluciones para convivir con una añoranza que debió menguar con el tiempo. El término genérico *exilio* tiende a enmascarar la variedad de biografías de cuantos se debieron acoger a un incierto futuro. También hubo quien trascendió la dimensión histórica y circunstancial del destierro y lo convirtió en condición existencial. “Creo que el exilio es un dimensión esencial de la vida humana”, afirmó María Zambrano a su vuelta a España en 1984<sup>43</sup>.

“Mucho nos quedaba por hacer, por decir, por vivir —escribió Gil Albert recordando los años mexicanos—, pero tendríamos que hacerlo fuera de nuestros hogares y de nuestra tierra, lejos de lo que daba sentido mismo a nuestras vidas, la coherencia de una situación local, material, espiritual; lejos, desperdigados y aturdidos: desterrados”. El poeta no remontó esa lejanía y regresó —triste y necesitado de su mundo, dijo Sánchez Barbudo— en 1947<sup>44</sup>. Fue temprana la vivencia de la soledad y la dispersión. En su breve estancia parisina de camino a Estados Unidos, Moreno Villa tuvo ocasión de ver a Baroja, Zubiri, Buñuel, Araquistáin, Alberti, Gaos, Alberti y a Luis Lacasa. “Ya empezaba uno a encontrarse —recordó— con la media España desperdigada por el mundo”. Uno de esos amigos, Buñuel, no tardaría en escribirle desde Los Ángeles: “Cualquier noticia que me dé Ud. sobre quién y lo que sea será nueva pues yazgo aquí en el más terrible aislamiento”<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> *Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México*, edición facsímil. Presentación y epílogo de Adolfo Sánchez Vázquez, México, UAM-UNAM-La Oca Editores-Redacta, 1989. La nota de Jarnés en el n° 3, 28 de mayo de 1939. María Zambrano, *Las palabras del regreso*, Madrid, Cátedra, 2009.

<sup>44</sup> Juan Gil-Albert, *Memorabilia*, Barcelona, Tusquets, 1975, p. 262. Antonio Sánchez Barbudo, óp. cit. *Ensayos...*, p. 74.

<sup>45</sup> José Moreno Villa, óp. cit., *Vida...*, p. 236. La carta de Buñuel está fechada el 14 de marzo de 1939: “Intento trabajar en Hollywood en mi profesión,

## Lejos, desperdigados y aturdidos

En 1949 Gaos formuló la polémica noción de “transterrado”, que había propuesto ya en 1943 como alternativa a la de desterrado. La teoría de las dos patrias —España era la patria de origen, y México, que también era una porción de España, la de destino—, sin duda facilitaba la adaptación de los asilados. Años después fue objeto de crítica por el filósofo Adolfo Sánchez Vázquez, pasajero del *Sinaia* y frecuente colaborador de las revistas reseñadas. El destierro, escribió en 1977, no tiene final, no es un simple trasplante, el desterrado vive en un perpetuo desarraigo, siempre en vilo. También Claudio Guillén, otro hijo del exilio rechazó la sugerencia de Gaos. En su discurso de ingreso en la Real Academia la consideró “una anodina cursilería, que respondía no a la realidad sino a la presión de ciertos nacionalismos latinoamericanos, como también a la gratitud de los refugiados hacia la hospitalidad de estos países”. No obstante, la figura del transtierro, que hicieron suya un buen número de refugiados, ha gozado de fortuna. La sigue manteniendo<sup>46</sup>.

Gaos se integró en México, donde falleció desinteresado por el regreso que obsesionó a tantos desterrados. En ese mismo año de 1949, Domenchina publicó *Perpetuo arraigo*, una antología de su producción poética mexicana; unos versos —dice— “escritos en Méjico, pero desde España, al través de una década de dolor desesperanzado y añorante”<sup>47</sup>.

Estos nombres ilustran las dos actitudes de enfrentar el destierro que Claudio Guillén rastrea en la tradición clásica: la horaciana del sereno desdén y del mundo como patria, y la ovidiana

cosa difícil aunque creo que pronto lo conseguiré. [...] Amigo Pepe: mi única ambición —no sé si tardía— es ganar nombre y dinero para hacer llevadera la vida a los buenos amigos que lo van a necesitar. Si no triunfo peor para todos.” El Colegio de México, Archivo Histórico, Fondo Antiguo, Carpeta 9/1.

<sup>46</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, “El exilio del 39. Del destierro al trastierro”, en *Claves de Razón Práctica*, n.º 101, 2000, pp. 4-9. Claudio Guillén, *De la continuidad. Tiempos de historia y de cultura*, Madrid, Real Academia Española, 2003, p. 39. Véase el texto de Vicente Llorens, “Cuestión de palabras” (s.f.), *Vicente Llorens. Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, edición de Manuel Aznar Soler, Sevilla, Renacimiento, 2006.

<sup>47</sup> Juan José Domenchina, *Perpetuo arraigo*, México, Signo, 1949.

## Salvador Albiñana

del dolor y el lamento<sup>48</sup>. Entre ambas, ciertamente, hubo muchas otras en estos años mexicanos. Por ese entonces Aub —añorante, pero no ensimismado— publicaba su revista *Sala de Espera*, cuyo primer número, de junio de 1948, llevaba como apostilla “El que espera desespera”. Y se diría que acabó por desesperar, y cerró la revista en 1951 —confesó— porque más que una Sala de Espera México se había convertido en una Sala de Estar<sup>49</sup>.

El inicio de la Guerra Fría en torno a 1947 puso fin al anhelo del retorno, y la ausencia continuó multiplicando el tiempo. Hacia 1950 la certidumbre de que el franquismo se asentaba, agravó y acabó por abatir el siempre precario ánimo de Eugenio Ímaz que en enero de 1951 se suicidó en un hotel del puerto de Veracruz, quizás —como había hecho Zweig algo antes en Brasil— “después de tantos años de andar sin patria”. Algunos como Aub, tuvieron una melancólica ensoñación: imaginó por un instante una España en la que no había habido guerra civil y leyó su discurso de ingreso en la Academia, ocupando el sillón dejado vacante por Valle-Inclán<sup>50</sup>. Otros evocaron lugares. Eso hizo Buñuel al construir su nueva casa en 1952, cuando le pidió al arquitecto, a su amigo Arturo Sáenz de la Calzada, que utilizara ladrillo recocho en recuerdo de la Residencia de Estudiantes.

“A través de estos diez años de emigración —escribieron los redactores de *Las Españas*, en 1949—, la idea y el sentimiento de España, de sus tradicionales esencias democráticas y humanistas,

<sup>48</sup> Claudio Guillén, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995.

<sup>49</sup> *Sala de Espera*, edición facsímil, con prólogo de Manuel Aznar, 3 vols., Segorbe, Fundación Max Aub, 2000.

<sup>50</sup> El discurso escrito en 1956, fecha del ficticio ingreso, llevaba por título “El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo”. Max Aub y Antonio Muñoz Molina, *Destierro y destiempo. Dos discursos de ingreso en la Academia*, Valencia, Pre-Textos, 2004. Para Mainer, el discurso “fue la confesión de un fracaso personal y la denuncia de una necesidad histórica, la de tener un público para el que escribir y una institución literaria en la que sentirse implicado”, José-Carlos Mainer, “A la intemperie: Max Aub, los intelectuales y la guerra fría”, en *El Correo de Euclides*, 1, 2006, pp. 41-52.

## Lejos, desperdigados y aturdidos

a punto están de apagarse en la joven generación desterrada<sup>51</sup>. El creciente vuelco de la situación política internacional —que culminó con la entrada de España en la ONU, en 1955—, y también el relevo generacional, significaron un *tournant* en el exilio, en un momento en el que el centro de la actividad política y cultural se iba deslizando hacia Francia y hacia la España interior, un país que Max Aub no logró reconocer en su primer viaje de regreso. De él llegaron en 1949 Mathias Goeritz, con la abstracción debajo del brazo, y un joven Vicente Rojo, temprano discípulo de Miguel Prieto y cercano a las formas artísticas internacionales que ayudaron a quebrar la hegemonía muralista. Otro bucle entre México y España. Pero esa ya es otra historia de la misma historia.

<sup>51</sup> *Las Españas*, II, 29 de enero de 1949.



MINISTERIO DE  
EDUCACIÓN, CULTURA  
Y DEPORTE

*Ministro*

Íñigo Méndez de Vigo y Montojo

REAL PATRONATO  
DEL MUSEO NACIONAL  
CENTRO DE ARTE  
REINA SOFÍA

*Presidencia de Honor*

SS. MM. los Reyes de España

*Presidente*

Guillermo de la Dehesa Romero

*Vicepresidente*

Carlos Solchaga Catalán

*Vocales*

Alberto Nadal Belda

Fernando Benzo Sainz

José Canal Muñoz

Luis Lafuente Batanero

Manuel Borja-Villel

Michaux Miranda Paniagua

Santiago Vila i Vicente

Bingen Zupiria Gorostidi

Román Rodríguez González

José Joaquín de Ysasi-Ysasendi

Adaro

José Capa Eiriz

María Bolaños Atienza

Miguel Ángel Cortés Martín

Montserrat Aguer Teixidor

Zdenka Badovinac

Marcelo Mattos Araújo

Santiago de Torres Sanahuja

César Alierta Izuel

Ana Patricia Botín Sanz

de Sautuola O'Shea

Isidro Fainé Casas

Ignacio Garralda Ruiz de Velasco

Antonio Huertas Mejías

Pablo Isla

Pilar Citoler Carilla

Claude Ruiz Picasso

*Secretaría de Patronato*

Fátima Morales González

COMITÉ ASESOR

María de Corral López-Dóriga

Fernando Castro Flórez

Marta Gili

MUSEO NACIONAL  
CENTRO DE ARTE  
REINA SOFÍA

*Director*

Manuel Borja-Villel

*Subdirector Artístico*

João Fernandes

*Subdirector Gerente*

Michaux Miranda

GABINETE DE DIRECCIÓN

*Asesora de Dirección*

Carmen Castañón

*Jefa de Gabinete*

Nicola Wohlfarth

*Jefa de Prensa*

Concha Iglesias

*Jefa de Protocolo*

Sonsoles Vallina

EXPOSICIONES

*Jefa del Área de Exposiciones*

Teresa Velázquez

*Coordinadora General*

de Exposiciones

Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES

*Jefa del Área de Colecciones*

Rosario Peiró

*Coordinadora General de Colecciones*

Paula Ramírez

*Jefe de Restauración*

Jorge García

*Jefa de Registro de Obras*

Carmen Cabrera

ACTIVIDADES EDITORIALES

*Jefa de Actividades Editoriales*

Alicia Pinteño

ACTIVIDADES PÚBLICAS

*Directora del Área*

de Actividades Públicas

Mela Dávila

*Jefe de Actividades Culturales*

y Audiovisuales

Chema González

*Jefa de Biblioteca*

y Centro de Documentación

Bárbara Muñoz de Solano

*Jefa de Educación*

Victoria Rodríguez

*Director del Centro de Estudios*

Carlos Prieto

SUBDIRECCIÓN GENERAL

DE GERENCIA

*Subdirectora Adjunta a Gerencia*

Fátima Morales

*Consejera Técnica*

Mercedes Roldán

*Jefa del Área Económico-Comercial*

María Gloria Ramiro

*Jefa del Área de Desarrollo*

Estratégico y de Negocio

Rosa Rodrigo

*Jefe del Área de Arquitectura,*

Instalaciones y Servicios Generales

Javier Pinto

*Jefe del Área de Seguridad*

Luis Barrios

*Jefe de Informática*

Oscar Cedenilla

Proyecto del departamento  
de Colecciones

*Dirección del proyecto*  
Rosario Peiró

*Investigación y concepción editorial*  
Rosario Peiró  
María Rosón

*Asistentes a la investigación*  
Concha Calvo  
Almudena Díez  
Rut Gallego  
Salvador Nadales

Libro publicado por el  
departamento de Actividades  
Editoriales

*Jefa del departamento*  
Alicia Pinteño

*Coordinación editorial*  
Mafalda Rodríguez

*Diseño gráfico*  
Hermanos Berenguer

*Traducciones*  
Del inglés al español  
Carlos Mayor: pp. 105-130

*Edición y corrección de textos*  
Mafalda Rodríguez

*Lectura de pruebas*  
Miriam Querol

*Gestión de la producción*  
Julio López

*Fotomecánica e impresión*  
Brizzolis

*Encuadernación*  
Ramos

© de esta edición, Museo  
Nacional Centro de Arte Reina  
Sofía, 2017

Los textos, © BY-NC-ND  
4.0 International  
Las traducciones, © BY-NC-ND  
4.0 International



© de las obras, sus autores  
© Alfonso, José Caballero,  
Max Ernst, Jalón Ángel, Francis  
Picabia, Bernard Rudofsky,  
VEGAP, Madrid, 2017  
© Salvador Dalí, Fundació  
Gala-Salvador Dalí, VEGAP,  
Madrid, 2017  
© José Ortiz De Echagüe,  
Museo Universidad de Navarra,  
VEGAP, Madrid, 2017  
© Rafael Zabaleta  
© Ramón Zabalza  
© del resto de las obras, sus  
autores y herederos

Todas las obras reproducidas  
pertenecen a la colección  
del Museo Nacional Centro de  
Arte Reina Sofía, salvo las  
especificadas en los pies de foto.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Archivo de la Filmoteca Española,  
ICAA: p. 129  
Arxiu Nacional de Catalunya:  
p. 86 (arriba)  
Biblioteca y Centro de  
Documentación MNCARS:  
p. 18 (izq.)  
Bibliothèque nationale de France:  
p. 146 (izq.)  
Cortesía Christie's/Bridgeman  
Images: p. 78 (izq.)  
Cortesía Julio Elizalde: p. 77  
Cortesía María Dolores Vila  
Tejero: p. 86 (abajo)  
Francisca Gámez: p. 47  
Fundación Eugenio Granell,  
Santiago de Compostela:  
p. 103 (izq.)  
Joaquín Cortés, Román Lores,  
María Mesonero García y  
Teresa Morena Hernández,  
Museo Nacional Centro de Arte  
Reina Sofía, Madrid: pp. 1, 9,  
18 (drcha.), 23-28, 33-34, 37, 40,  
55, 57, 64, 68, 70-71, 76 (izq.),  
78 (drcha.), 81-83, 85, 88, 93-94,  
99-100, 103 (drcha.), 139, 142, 144,  
146 (drcha.), 147, 150-169, 177-178,  
189, 191, 204-231, 237, 255, 260,  
262, 265, 267, 271-272, 275.  
Juanjo Albalá, departamento  
de Restauración MNCARS:  
pp. 21-22  
Museo Nacional de Teatro,  
Almagro: p. 176 (drcha.)  
José Luis Rodríguez de la Flor:  
pp. 143, 145  
María Rosón: p. 38  
Taller Digigráfico: pp. 172, 174,  
181, 184-185  
Versus Entertainment S.L.: p. 123  
Javier Ortiz-Echagüe: pp. 243-244,  
247  
Videó Mercury Films: pp. 114, 119,  
125-126  
La foto de la Librería de Cristal  
(p. 269) se incluye en el libro  
*Rafael Giménez Síles, editor, librero  
e impresor. Guión autobiográfico  
profesional*, México, [sin crédito  
editorial], 1978

*Tres eran tres* (Eduardo García  
Maroto, 1954) ha sido cedida  
cortésmente para su exposición  
por los hijos del autor, Eduardo,  
Piku, Luis y Agustín García  
Matilla, a partir de material de  
Filmoteca Española compilado  
por Javier L. Caballero, autor  
del documental *Memorias de un  
peliculero. Aventuras y desventuras  
del cineasta Eduardo G. Maroto*.

*Imágenes de la cubierta  
y contracubierta*

Gregorio Prieto y Fabio  
Barracough, Sin título  
[Encapuchado con corbata],  
1948-1950. Donación del  
Museo de Gregorio Prieto,  
Valdepeñas, 2016

Se han hecho todas las gestiones  
posibles para identificar a los  
propietarios de los derechos de  
autor. Cualquier error u omisión  
accidental, que tendrá que ser  
notificado por escrito al editor,  
será corregido en ediciones  
posteriores.

ISBN: 978-84-8026-545-4  
NIPO: 036-16-028-0  
D.L.: M-976-2017

*Catálogo de publicaciones oficiales*  
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

*Distribución y venta*  
[https://sede.educacion.gob.es/  
publventa/](https://sede.educacion.gob.es/publventa/)

Este libro se ha impreso en:  
Freelife Vellum, 120 y 260 g

Se ha usado la siguiente fuente  
tipográfica: Clifford

284 páginas. Il. blanco y negro,  
color  
16,5 x 24 cm

AGRADECIMIENTOS

Nuestro agradecimiento a  
la generosidad de Academia  
del humor (José García),  
Bruno Aranda, Felipe Hernández  
Cava, Antonio Chicharro,  
José Cruz, Marciano Andrés  
de Diego, Aurora de Miguel,  
Mariló Mihura, Claudio Munoa,  
Manuel S. Oms, Jesús Santos  
Vijande, Francisco Vázquez  
García, Museo Universidad  
de Navarra, Museo Zabaleta  
(Rosa Valiente y Luis Garzón)  
Fundación Carlos Edmundo  
de Ory (Laura Lachéroy y Javier  
Vela), Fundación Gregorio  
Prieto (M<sup>a</sup> Concepción García-  
Noblejas Santa Olalla) y a la  
Fundación Enrique Herreros  
y colaboradores.

Asimismo, agradecemos a  
los autores de los textos por  
su inestimable contribución  
al libro: Salvador Albiñana,  
Pedro G. Romero, Jo Labanyi,  
Patricia Molins, Jaume Pont,  
Javier Ortiz-Echagüe y José Luis  
Rodríguez de la Flor.

Dedicamos el libro a la memoria  
de Francisco Nieva (1924-2016).





Gregorio Prieto y Fabio Barrac'lough,  
Sin título [Encapuchado con corbata], 1948-1950



9 788480 265454