Quaderns de Vallençana
Número 3 - Desembre del 2009 - Època I

3

QUADERNS DE VALLENÇANA

La dècada dels 40
L'exili i la lluita contra la desertització cultural

«...i els batuts van retrobant-se soldats.»
La primera dècada de l'exili literari català

Exiliados republicanos en el cine latinoamericano de los años cuarenta

Joan Ramon Masoliver i Martí de Riquer: relat d'una amistat

La relación entre Max Aub y Juan Ramón Masoliver:
La nostalgia como puente entre distancias insalvables

La revista 'Entregas de poesía' (1944-1947)

'Poesía en la mano' (1939-1941):
un camí cap a Europa a la Barcelona dels anys quaranta

La convivencia de dos lenguas

Sin novedad en el Mediterráneo

Primavera de Roma

Un milagro de resurrección

Aquel martes del barón Papen

Quaderns de Vallençana

Quaderns de Vallençana

La dècada dels 40.
L'exili i la lluita contra la desertització cultural

FUNDACIÓ (OAL)
Joan Ramón Masoliver

Número 3 - Desembre del 2009 - Època I

Consell Assessor
Manuel Aznar
Maria Campillo
Josep Corredor-Matheos
Maria Josepa Gallofré
Pere Gimferrer
Julio Manegat
Alexandre Masoliver Masoliver
Juan Antonio Masoliver Ródenas
Joaquim Molas
† Joan Perucho
Domingo Ródenas
Robert Saladrigas
Andrés Sánchez Robayna
Jaume Vallcorba
Fernando Valls

Les il·lustracions que apareixen en aquest número pertanyen a autors que han estat seleccionats al Premi Nacional de Pintura Juan Ramón Masoliver organitzat per l'Ajuntament de Montcada i Reixac.
Els artistes són:
Agustí Roca Amigó
Carme Tort Tañà
Manel Doblas Pinto
Maria Goretti Pomé Tarrés
Miguel Marín Ramírez
Mercè Abril Esteve
Anna Valls
Manel Sorrosal
Tomasa Martín Fernández
Lola Berenguer Suárez
Vall Karsunke
Daniel Monfort Gil
Jordi Lafon Guerrero
Norma Ponce
Eric Marc Trensig
Xavier Marín Ripoll
Juan Francisco Segura Martínez
Jaime Moroldo Lira
Tomàs Martínez Suñol

Edició
OAL Fundació Juan Ramón Masoliver
Ajuntament de Montcada i Reixac

Coordinadora
Sònia Hernández

Disseny
B & M

Impressió
Gramagraf

ISSN 2013-6447

Dipòsit Legal
B-27.989-2003

Exemplars: 500

OAL Fundació Juan Ramón Masoliver
Ajuntament de Montcada i Reixac
Av. de la Unitat 6
08110 Montcada i Reixac

Tel. 935 651 122 (Regidoria de Cultura)

Sumari

Presentació 9

1 Context general

Maria Campillo: «...i els batuts van retrobant-se soldats.»
La primera dècada de l'exili literari català 12

2 Plataformes

Juan Rodríguez: Exiliados republicanos en el cine latinoamericano de los años cuarenta 22

3 Personatges

Cristina Gatell i **Glòria Soler**:
Joan Ramon Masoliver i Martí de Riquer: relat d'una amistat 38

Sònia Hernández Hernández
La relación entre Max Aub y Juan Ramón Masoliver:
la nostalgia como puente entre distancias insalvables 46

4 Juan Ramón Masoliver

Dolores Manjón-Cabeza: La revista 'Entregas de poesía' (1944-1947) 56

Míriam Gázquez Cano: 'Poesía en la mano' (1939-1941):
un camí cap a Europa a la Barcelona dels anys quaranta 64

José María Espinasa: La convivencia de dos lenguas 70

5 Textos de Juan Ramón Masoliver

Sin novedad en el Mediterráneo 80
Primavera de Roma 82
Un milagro de resurrección 84
Aquel martes del barón Papen 86

Presentació

A l'inici de la dècada dels anys quaranta, Juan Ramon Masoliver abandona, decebut amb el caire que estava adquirint l'organització política i social del franquisme, tots els càrrecs de responsabilitat que havia tingut a la jerarquia militar dels que s'havien aixecat contra el govern legítim de la República, com, per exemple, el de delegat de Propaganda de Barcelona. Eren els triomfadors, després de tres anys d'una guerra civil que va deixar el país en un veritable estat de misèria; no obstant això, l'èxit no garantia l'assoliment d'una organització social per a la qual molts havien lluitat. El panorama resultant, a més, no s'avenia gens amb l'esperit humanista, cosmopolita i liberal que havien caracteritzat Juan Ramón Masoliver des de jove.

Va abandonar el franquisme per dedicar-se de nou al periodisme, i va marxar del seu país, un procés d'alguna manera similar al que va haver d'iniciar bona part de la població que havia donat suport a l'altre bàndol durant la guerra. Segons els historiadors, prop de mig milió de persones van haver d'abandonar l'Estat espanyol per esdevenir refugiats. Entre elles, s'hi trobava la majoria dels intel·lectuals i creadors més destacats del país fins al moment, en molts casos, amics personals de Masoliver. L'exili cultural és, per tant, el fet més destacable de la dècada dels quaranta, ja iniciat durant la guerra, tot i que va ser al 1939 quan es va produir la fugida més gran.

Tot i que durant molt anys aquesta realitat es va voler menystenir o, fins i tot, ignorar, l'exili literari ha determinat en gran mesura la literatura i la cultura posteriors, tant a Catalunya com a Espanya. És per aquesta raó per la qual QUADERNS DE VALLENÇANA hi dedica una part significativa d'aquest número, dedicat als anys quaranta. Els estudis de Maria Campillo, Juan Rodríguez i José Maria Espinasa ofereixen una descripció i una reflexió de com van aconseguir sobreviure la llengua, la literatura i el cinema d'una cultura transterrada.

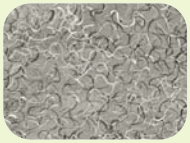
D'altra banda, els articles de Míriam Gázquez i Dolores Manjón-Cabeza recreen dues de les iniciatives més interessants amb què Juan Ramón Masoliver va contribuir a lluitar contra la desertització del panorama cultural i literari espanyol de la primera postguerra: la col·lecció «Poesía en la mano» i la revista *Entregas de poesía*. Les dues iniciatives han estat reconegudes per estudiosos, poetes i lectors en general com a dues grans aportacions al desenvolupament de la cultura.

A més a més, Cristina Gatell i Glòria Soler recreen una de les relacions professionals, intel·lectuals i afectives més importants per a Masoliver: la que va mantenir amb Martí de Riquer. Companys d'una generació especialment brillant a la Universitat de Barcelona, d'un mateix bàndol durant el conflicte bèl·lic i d'una profunda devoció per la poesia i la cultura que els va fer compartir iniciatives com la de «Poesía en la mano» o *Entregas de poesía*, els perfils de Masoliver i Martí de Riquer es complementen i s'identifiquen per poder comprendre la complexitat de tota una època marcada per la pèrdua de part de la població que hauria d'haver estat l'encarregada de la construcció del país i per les dificultats per tirar endavant un projecte cultural capaç de dignificar –o almenys obrir-hi una petita escletxa de llum– la mediocritat i la misèria d'un règim polític que en condemnava la població a moltes dècades de foscor. Per la seva banda, Sònia Hernández descriu la relació entre Masoliver i l'exiliat Max Aub, tots dos fidels a una amistat cremada per la guerra.

Aquest tercer número de QUADERNS DE VALLENÇANA es completa amb textos que Juan Ramón Masoliver va escriure durant aquesta dècada, ja com a corresponsal internacional del diari *La Vanguardia* i on es reflecteix la seva peculiar manera d'entendre el periodisme com a veritable descripció de la cultura, el tarannà i les formes de viure pròpies dels països on s'hi instal·lava per després recrear-los per als seus lectors. Molts dels seus articles recullen alguns dels fets més importants de la dècada, per la qual cosa constitueixen un valuós testimoni que cal recuperar i preservar.

1

Agustí Roca Amigó



Carme Tort Tañà

Manel Doblas Pinto

1 Context general

Maria Campillo

«...i els batuts van retrobant-se soldats.»
La primera dècada de l'exili literari català

Maria Campillo

«...i els batuts van retrobant-se soldats.» La primera dècada de l'exili literari català

Agustí Roca Amigó

En una carta a Carles Pi i Sunyer, datada el 2 de maig de 1939, Francesc Trabal comunica a qui havia estat Conseller de Cultura durant la guerra que els escriptors refugiats a Roissy-en-Brie han rebut una proposta d'ajut per part del Centre Català de Santiago de Xile i que, essent l'oferta més concreta amb què pot comptar-se, probablement una part dels residents mirarà de provar la via americana (com, en efecte, així va ser a final d'any, quan un grup significatiu s'embarcà en el *Florida*). Però afegeix que intel·lectuals i escriptors s'escampen sense possibilitat, com és natural atesa la situació, d'obeir cap criteri o afinitat de caràcter professional, a mesura que van trobant, o mirant de trobar, solucions als diferents problemes: el dels papers de residència o de circulació; el de sojorn i manutenció; el d'obtenció d'alguna feina remunerada; el de sortir dels camps de concentració, en el pitjor dels casos (Campillo; Vilanova 2000).

Durant el primer exili, les residències (de Tolosa de Llenguadoc a Montpeller, passant per Roissy-en-Brie, Boissy-la-Rivière o Isle-Adam) muntades amb ajut de Comitès Universitaris o d'altres plataformes d'ajut als republicans exiliats, acullen molts professionals relacionats amb l'àmbit de la cultura (historiadors, advocats, artistes plàstics, professors universitaris o mestres d'escola) i una majoria dels escriptors. Però la dispersió és un fet, incrementat a partir de l'ocupació alemanya de França; una nova maltempsada que acabarà, també, amb les plataformes catalanes (com la Fundació Ramon Llull o la revista *El Poble Català,* entre d'altres) tot just creades per a donar continuïtat «a una cultura interrompuda transitòriament», segons afirma l'editorial de la recuperada *Revista de Catalunya,* que va poder treure encara cinc números, a París, abans del corresponent al maig del 1940. Aquest, el 99, dedicat a Joan Lluís Vives, va quedar en premsa, com havia quedat sense distribuir el de gener de 1939 amb l'ocupació de Barcelona.

Les experiències d'aquest primer període –la sortida del país i el pas de la frontera, la indignitat dels camps de concentració o, també, la recuperació moral generada pels primers mesos a França– han deixat petja en les diferents formes d'escriptura coetània: en la poesia, en la narrativa, o en dietaris que sovint constituiran la base de la posterior eclosió del memorialisme. Més endavant, l'esclat de la segona guerra, la diàspora als diferents països americans (i la necessitat

d'inaugurar de nou la vida dins unes coordenades no predictibles), així com les també atzaroses i relatives formes d'estabilitat a Europa a partir de la victòria aliada, determinaran l'edificació, a l'exili, d'una xarxa d'institucions literàries (plataformes, editorials, revistes, premis literaris), acompanyades d'algunes mostres de vitalitat cultural (com els debats incendiaris entre sectors no pas estrictament polítics, sinó sobretot estètics), que podrien fer creure en un miratge que situaria el cas *literari* català no pas, ben entès, en l'estat de salut progressiva de l'avantguerra, però sí en una màscara de «quasi-normalitat-encara-que-migrada». Si no fos que falla el mecanisme essencial que defineix un mercat literari plausible: les relacions regulars entre els escriptors i el seu públic.

La producció literària catalana dels anys quaranta és significativa, en primera instància, en l'àmbit de la poesia, però ho és també en el de la novel·la testimonial, en el de l'assaig i en el de la narrativa curta, que anticipa un desplegament novel·lístic posterior que transcendirà, de molt, la voluntat documental i el testimoniatge. La varietat de gèneres i, sobretot, de models estètics no és gens menystenible, i cal assenyalar que, entre les constants que caracteritzen el tractament literari de l'exili, es troben la majoria dels temes i motius configurats pel desterrament en la tradició literària occidental; especialment aquells que connoten la figura de l'exiliat amb el signe de la condició errant i incerta, de la despossessió completa o de l'impossible retorn a una pàtria només existent en la memòria o en el somni, un motiu que regeix l'esplèndida producció poètica d'un Josep Carner abocat a la reflexió metafísica. Però convé indicar, també, que de la mateixa manera que els temes del «naufragi» o del «viatge sense retorn», per exemple, articularan en gran part una narrativa que presenta destins individuals que són la conseqüència i el reflex del destí col·lectiu, no és menys cert que aquesta metaforització no n'exclou d'altres. Com la que, a bona part de la poesia, ens apareix com a l'orgull insubornable de l'injustament vençut o com a dolorosa (o joiosa, o combativa) resurrecció d'entre les cendres (Campillo 2000).

Orgulls i resurreccions que, paral·lels i superposats a totes les gammes de la pèrdua, es troben en la veu d'escriptors de signe diferent i de poètiques ben distintes (en l'extrem, Carles Riba i Agustí Bartra, per exemple). I es produeixen a través d'una varietat de circumstàncies i de percepcions de l'experiència, també; per bé que, en l'essencial, totes reflecteixen, fidels cadascuna al seu propi mode poètic, una expressió de la peripècia individual que se sap (sobretot quan es dóna en condició d'epifania) partícip de la col·lectivitat. Convé recordar les traces, per exemple, d'aquestes epifanies en els dos llibres de poesia catalana de l'exili més importants i significatius: *Nabí,* de Josep Carner (Buenos Aires, 1941) i *Elegies de Bierville,* de Carles Riba (1943). Tots dos inicien la dècada, per bé que el primer fou anunciat pel fragment publicat durant la guerra a Barcelona, a la *Revista de Catalunya* (92, novembre 1938), i per la versió castellana (Mèxic, 1940). Pel que fa al segon, el mateix Riba adverteix –al *Prefaci* de l'edició de Santiago de Xile (1949), la segona, «revisada i augmentada»– que la xilena és la primera «en edició pròpiament dita» (la de 1943 és clandestina) perquè els versos surten «a trobar un públic. Un públic de catalans que viuen a l'exili o en l'expatriació. Per un com ells foren escrites un dia», afirma, perquè uns altres puguin reconèixer-s'hi com s'hi reconegué ell mateix: en el trajecte des de la derrota col·lectiva i la pèrdua individual a l'esperança i al renaixement. També la poesia escrita per Joan Oliver-Pere Quart durant la primera meitat de la dècada (recollida a *Saló de Tardor,* Santiago de Xile, 1947) és la d'algú que sofreix el temps històric i l'expressa o el transcendeix mesurant –en molts tons, del dicteri a l'elegia– la seva petja en el propi univers moral i en una consciència col·lectiva presidida per una culpa, la

de la guerra, només redimible «per tanta sang i tanta llunyania, per la vergonya i per l'enyor dels teus» (com fa el poema «Catalunya»). Així mateix, la consciència de la pèrdua i l'estranyament, formalitzats en el paradigma homèric i bíblic, caracteritzen la poesia de Mercè Rodoreda. L'autora s'inicià com a poeta de la mà de Josep Carner i a través del Jocs Florals de la Llengua Catalana, restaurats el 1941 a Buenos Aires i anuals i itinerants des d'aleshores; en l'edició de Montevideo (1949) fou nomenada Mestra en Gai Saber, després d'haver estat premiada a Londres (1947) i París (1948).

Un cas diferent és el d'Agustí Bartra, que ja havia publicat un parell de llibres durant la guerra, però que reconeix haver nascut com a poeta als camps de concentració francesos («A la sorra va néixer el meu cant de vidència», dirà a *Evangeli del vent,* 1956), amb els versos exaltats que formaran part més endavant de *L'arbre de foc* (Mèxic, 1946), un llibre que amb *Oda a Catalunya des dels tròpics,* escrit a la República Dominicana però publicat a Mèxic el 1942, i l'epopeia *Màrsias i Adila* (Mèxic, 1948) constitueixen l'eclosió d'una vasta obra poètica que, en alguns casos, s'ofereix també en versió castellana o anglesa, i que integra la traducció (*Una antologia de la lírica nord-amèricana,* 1951). A més, l'experiència de Bartra als camps de concentració (Sant Cebrià, Argelers i Agde), que l'escriptor narrativitza al relat *Xabola* (Mèxic 1943) i que reelaborarà a la novel·la *Crist de 200.000 braços* (1968) teixeix una xarxa textual de referències que abraça diferents gèneres, inclòs l'epistolar, atès que els protagonistes són persones reals, els amics que amb l'autor compartiren les formes de supervivència física i moral, entre els quals destaca Pere Vives i Clavé, un jove culte i il·lustrat que moriria d'injecció letal a Mauthausen l'octubre de 1941. En el context de la literatura catalana de l'exili republicà, el seu nom apareix relacionat gairebé amb totes les modalitats possibles de l'escriptura, i la seva figura estableix, també, un vincle entre el món concentracionari dels camps francesos i els *lager* alemanys. Així, Pere Vives és autor d'una correspondència, d'un alt interès documental i literari, dirigida a Agustí Bartra, que s'inicia l'agost de 1939 al camp d'Agde (anomenat «camp dels catalans») i acaba amb una *Postkarte* molt breu, datada el juny de 1941 a Mauthausen (Vives 1972). Té, a més, una presència destacada en el memorialisme literari posterior, en els llibres d'Anna Murià o de Ferran Planes (Murià 1990, Planes 1969). I, sobretot, va inspirar el personatge Francesc de la novel·la *K.L. Reich* de Joaquim Amat-Piniella, escrita amb la voluntat de deixar testimoni de la barbàrie: «i jo, que callo entre silencis, parlaré», afirma l'autor en un poema escrit al *lager* el 1944 (Amat-Piniella 1999).

En efecte, la voluntat testimonial (la guerra, els camps, els viatges) presideix bona part de la narrativa dels primers temps de l'exili. Així, el periodista i dibuixant Avel·lí Artís-Gener *Tísner* presenta a *556 Brigada Mixta* (Mèxic, 1945) la crònica novel·lada de la vida al front en els moments de transformació de les milícies en exèrcit regular; i, sobre els camps de concentració, escriptors i artistes plàstics escriviren textos en modalitats també vinculades a la literatura del jo. Lluís Ferran de Pol, per exemple, va confegir un diari en una petita llibreta que narra, amb una omnipresent i obsessiva sensació de derrota i de fracàs, l'estada als camps de Sant Cebrià i el Barcarès, i el viatge a Mèxic amb el vaixell *Sinaia*. Arribat al DF, la possibilitat de publicar una col·lecció d'articles sobre aquesta experiència per al diari *El Nacional* el fa redactar un llibre de records en castellà, *Campo de concentración*, escrit especialment per ser publicat en aquell estiu de 1939, quan acabaven d'arribar els primers vaixells d'exiliats (Garcia-Raffi 2007). Més endavant, reelaboraria el material al volum de proses esparses *De lluny i de prop* (Barcelona, 1972). La prosa de Ferran de Pol és suggestiva (i brillant la seva narrativa d'exili, publicada ja al retorn), d'una gran eficàcia

estilística que l'allunya tant de l'experiència nua de *Diari d'un refugiat català* (Mèxic, 1943), de Roc d'Almenara, com de la voluntat de lirisme d'Agustí Cabruja a *La ciudad de madera* (Mèxic, 1947).

Pel que fa a la novel·la canònica catalana sobre els camps nazis, *K.L. Reich,* que obtingué el Premi Fastenrath de 1965, cal dir que les circumstàncies polítiques que van retardar la seva publicació fins al 1963 (va estar durant anys vetada per la censura), impediren que formés part de l'allau de llibres que, en el context europeu, van publicar-se per les mateixes dates en què Amat-Piniella escrivia la primera versió de la seva obra, entre el 1945 i el 1946, tot just després de l'alliberament del camp de Mauthausen. Per bé que, com indicàvem, el primer objectiu de l'escriptura és deixar testimoni, l'autor també afirma (en una liminar «Nota de l'autor») haver preferit «la forma novel·lada perquè ens ha semblat la més fidel a la veritat íntima dels qui hem viscut l'aventura» (Amat-Piniella 1963). Així, Amat prioritza una reinterpretació sintètica i significativa d'una experiència força extensa (va sobreviure a diversos camps i a més de quatre anys d'internament) i, també, transcendeix l'objectiu testimonial amb un propòsit de caràcter ontològic, adreçat a expressar la victòria (no definitiva, però) de l'Home amb majúscula, com a ésser moral actiu, damunt d'allò definit pel narrador com «l'esperit del camp» nacionalsocialista, un concepte paral·lel a l'«enigma fosc» de Jean Améry, el «forat negre» de Primo Levi, o el «Mal radical» de Jorge Semprún (Campillo 2006).

Ara bé, per trobar una literatura eminentment documental haurem d'anar al llibre d'un historiador, Antoni Rovira i Virgili, el qual, amb *Els darrers dies de la Catalunya republicana* (Buenos Aires, 1940) inaugurà ben aviat el gènere memorialístic a l'exili («Memòries de l'èxode republicà» n'és el subtítol). Escrit a poca distància dels fets, i a partir d'unes notes breus, constitueix el testimoni més solvent de la sortida, el pas de la frontera i les primeres experiències franceses. Durant la dècada dels quaranta, molts altres llibres de prosa narrativa, menys atents als avatars històrics col·lectius i més al descobriment d'horitzons nous, recullen les diferents experiències personals, els reports, les anècdotes i les peripècies dels viatges, com els diferents volums de Josep Maria Poblet. En aquest gènere destaca *Ruta d'Amèrica,* de Domènec Guansé (Santiago de Xile, 1944), atractiu i saborós relat del viatge del *Florida,* des de la sortida de Marsella fins a l'arribada a Buenos Aires, i el pas dels Andes fins a Santiago. Del mateix autor és *Retrats literaris* (Mèxic, 1947), un llibre canònic dins un gènere que, en una variant més novel·lada, ja havia provat amb èxit Rafael Tasis a *Històries de coneguts (*París, 1945), evocació de grans personatges catalans allunyada, però, a causa d'una deliberada llibertat d'interpretació, tant de la justesa de Guansé com de les biografies o estudis estrictes (d'escriptors, polítics, científics) que també proliferen en aquells moments, una mostra significativa de les quals és l'estudi sobre Francesc Pujols escrit per Artur Bladé i Desumvila amb el títol *Geografia espiritual de Catalunya* (Mèxic, 1944). Com proliferen els llibres d'assaig (polític i filosòfic, especialment) entre els quals, als anys quaranta, han de destacar-se, pel seu interès objectiu i, també, per la seva difusió, *Les formes de la vida catalana* (Santiago de Xile, 1944), de Josep Ferrater Móra, obra sovint discutida i molt reeditada, a més de traduïda al castellà, i *The Spirit of Catalònia* (Oxford, 1946) del doctor Josep Trueta, traduït al català a Mèxic el 1950.

Convé recordar, però, que moltes formes de la prosa literària (apunts, evocacions, retrats) troben acolliment a les revistes, a les que ja existien (*Ressorgiment* i *Catalunya,* de Buenos Aires, o *Germanor,* de Santiago de Xile) i a les de nova creació, des de les primerenques *Revista dels Catalans d'Amèrica* (1939-1940) o *Full Català* (1941-1942), fins a *La Nostra Revista* (Mèxic, 1946-1949), passant per la més literària

Lletres, un projecte de Bartra que vinculà, però, noms com Josep Carner o Pere Calders. O per la més ideològica, original i incisiva *Quaderns de l'Exili*, plataforma d'un grup molt combatiu (Joan Sales, Lluís Ferran de Pol, Raimon Galí, Josep Maria Ametlla) que encapçalà diferents polèmiques, entre les quals resulta particularment interessant la suscitada entorn dels «òrsides» (nom del qual se serveix Sales, altrament editor de les *Poesies* de Màrius Torres, el 1947, per atacar els grans referents del moment com a residus de la influència orsiana), contestada de forma brillant, irònica i corrosiva en una llarga carta d'Armand Obiols publicada el 1946 (a través del receptor interposat, Rafael Tasis) als *Quaderns d'Estudis Polítics, Econòmics i Socials* de Perpinyà (Castellanos 2000). I convé indicar, a més, que aquestes publicacions, com les que seguiren en les dècades posteriors, són també les principals plataformes d'un bon nombre de poetes i de narradors. Així, el conte trobà en les revistes culturals o literàries una via natural de publicació, i alguns dels millors autors de narrativa curta (Ramon Vinyes o Mercè Rodoreda) aplegaren després, en reculls apareguts a Barcelona, contes que havien vist la llum a l'exili. És el cas també de Pere Calders i la seva extraordinària producció de tema mexicà, centrada en la «rara, petita i desesperada» existència dels indígenes dins un món que els ha desplaçat (Calders 1980).

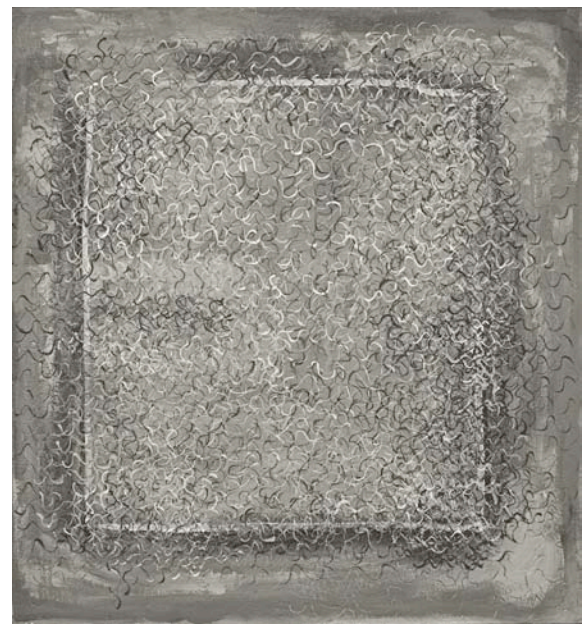
I és el conte, a més, el gènere amb el qual s'inauguren les primeres edicions a l'exili: els volums de caràcter miscel·lani (amb producció anterior a la desfeta), com els que inicien a Buenos Aires les Edicions de la Revista de Catalunya: *Sense retorn,* de Xavier Benguerel (1939), *Tres a la reraguarda*, de Cèsar-August Jordana, i *El perfecte dandi i altres escrits,* de Pere Coromines. Més endavant, el gènere tradueix també els diferents models narratius, des del realisme vigorós de Ferran Canyameres (*Claror de nit,* París, 1945) a les elaboracions mítiques d'Agustí Bartra (*L'estel sobre el mur,* Mèxic, 1942), el lirisme d'Anna Murià (*Via de l'Est,* Mèxic, 1946) o el psicologisme de Mercè Rodoreda i Xavier Benguerel. Resulten singulars, per l'exuberància de la prosa i per la seva força, les narracions de Ramon Vinyes, parcialment recollides dins *A la boca dels núvols* (Mèxic, 1946), un llibre on l'autor (exiliat a Colòmbia i vinculat a Gabriel García Màrquez i al *Grupo de Barranquilla*) construeix la imatge d'una Amèrica barroca, la de l'excés, la desmesura i la màgia.

També Mercè Rodoreda troba en el caràcter breu i cenyit del conte l'empenta necessària per reprendre una obra narrativa que es desplegarà, a partir dels seixanta, en un corpus novel·lístic que no exclourà, però, la narrativa curta ni la prosa poètica. Ara bé, si del punt de vista ontològic gairebé tota l'obra de postguerra de Mercè Rodoreda es pot vincular amb l'exili (fins i tot, materialment: la major part va ser escrita o gestada a Ginebra), també és cert que, des de la tematització de l'experiència concreta, existeix una producció narrativa, anterior, a més, al desplegament novel·lístic, formada pel que havia de constituir, als anys quaranta, una sèrie unitària inspirada en els refugiats a França durant l'ocupació. En efecte, el cinc de juny de 1946, Rodoreda escriu a Anna Murià dient que li enviarà cinc títols (d'entre la cinquantena de contes que afirma tenir en cartera) que «probablement» il·lustrarà Grau Sala i que haurien d'anunciar-se amb el títol d'*Adéus* (Rodoreda 1985). Aquesta sèrie o recull mai no va publicar-se com a tal, i la unitat temàtica va quedar definitivament disgregada en passar després les peces a diferents llibres: *Nocturn* i *Mort de Lisa Sperling* van formar part de *Vint-i-dos contes* (1958); *Nit i boira, Orleans, 3 quilòmetres* i *El bitllet de mil,* van publicar-se molt més tard, a *Semblava de seda i altres contes* (1978). I, encara, de situats en l'ambient dels refugiats, n'hauríem d'afegir d'altres publicats en revistes de Mèxic, com *Fil a l'agulla, Felicita, Divendres, 8 de juny* o *En veu baixa,* inclosos més endavant a *Vint-i-dos contes*. Tots ells

expressen l'angoixa i la inanitat d'unes existències naufragades, que han perdut el nord i, com diria un personatge de Ferran de Pol, «la saba i la verdor, el sentit i el destí» (1956). Començant pel protagonista de *Nocturn,* immers en la sordidesa d'una casa de la *banlieu* parisenca (no pas «del París de luxe» sinó el de «les cases sense higiene, els reguerots d'aigua bruta pels carrers» i els prostíbuls *verboten*) i envoltat d'una «fortor nauseabunda d'escombraries, d'agre, de cosa podrida» (Rodoreda 1958); un ambient correlatiu a la desfeta absoluta d'aquest *Rotspanier,* que acaba detingut després d'uns moments d'embriaguesa i de felicitat folla en què recita a crits la *Commedia,* dempeus en una butaca de bordell, en companyia d'uns alemanys borratxos. I acabant per *Mort de Lisa Sperling*, la història d'una jueva que destria, en el moment del suïcidi, les traces materials i els records emocionals d'una existència completa, abocada al final a causa de la por.

Dins d'aquesta sèrie d'*Adéus* resulta força original una peça sobre la deportació als camps nazis, *Nit i boira,* publicada el juny de 1947 a *La Nostra Revista* de Mèxic. A diferència dels autors canònics que han escrit sobre el tema (i que publiquen al mateix temps que l'autora, i sobretot, després), Rodoreda no és jueva ni tampoc va ser internada en cap camp de concentració. I, en canvi, *Nit i boira,* un conte que no arriba a vuit pàgines impreses, és un compendi dels temes i motius que han poblat l'anomenat «univers concentracionari» (segons expressió acceptada a partir del llibre de David Rousset *L'Univers Concentrationnaire*, 1946) i constitueix, a partir d'unes determinades formes de metaforització de la mort relacionables amb Paul Celan i Primo Levi, una resposta avançada als debats sobre la funció de l'escriptura i de la ficció literària en la representació de la realitat dels *Lager* alemanys (Campillo 2006).

Finalment, del conte surt també la novel·la més representativa de l'exili americà en la dècada dels quaranta: *Tots tres surten per l'Ozama* (Mèxic, 1946), d'un autor provinent del periodisme, Vicenç Riera Llorca, el qual parteix de la reelaboració d'una sèrie de contes publicats a *Catalunya* de Buenos Aires entre 1940 i 1944 (Casals 2000). Situada a la República Dominicana, on l'autor va anar a parar abans de poder passar a Mèxic, l'ambient de l'illa en temps del dictador Trujillo, i la vida dels refugiats, que pretenen sobreviure dins un medi que els resulta estrany i hostil, són presentats a través de tècniques objectivistes, pouades en els models de la literatura americana d'entreguerres. A l'altra banda de l'espectre, sense cap intenció documental i producte de la voluntat «de fer allò que escriuríem si no ens haguéssim mogut de Barcelona» (Triadú 1981), Francesc Trabal desplegava la



Carme Tort Tañà

Manel Doblas Pinto

trama fantàstica de nucli tràgic que constitueix la novel·la *Temperatura* (Mèxic, 1947), traduïda el mateix any al castellà.

Lligada, encara, a les formes breus de la narració és la deliciosa *nouvelle* de C. A. Jordana, *El Rusio i el Pelao,* la història de dos *rotitos* de Santiago, que brilla per la descripció de les relacions humanes dins el medi suburbial i per la feliç creació dels dos protagonistes. La novel·leta, publicada el 1950, forma part d'una col·lecció, «El Pi de les Tres Branques», promoguda a Xile per Joan Oliver i Xavier Benguerel, que va iniciar-se el 1947 amb *Saló de Tardor* de Pere Quart (il·lustracions de Roser Bru) i amb el volum de contes *La màscara* de Xavier Benguerel. Va seguir amb *El llibre del sentit* (1948) de Ferrater Mora (il·lustracions d'Albert Junyent), *Elegies de Bierville* (1949) de Carles Riba, la novel·la *La pluja d'or* (1950) de Domènec Guansé, a més del llibre de Jordana i d'un opuscle amb la traducció d'*El cementiti marí* de Valéry a càrrec de Benguerel, il·lustrat per Carles Fontserè. S'hi anuncien, a més, a la revista *Germanor,* obres de Clementina Arderiu, Agustí Bartra i Pere Calders, que no van arribar a sortir. Tancava la col·lecció, el 1952, *Llunyania* de Josep Carner, un recull que aplega poemes inèdits i d'altres ja publicats, i que és una mostra, com fa explícit la introducció, del propòsit de revisar a fons la seva obra que caracteritza al poeta al llarg d'aquests anys.

Vist amb perspectiva, si la producció d'«El Pi» no va poder ser quantitativament extensa, el conjunt és, en canvi, significatiu. Constitueix, d'una banda i probablement sense cap mena d'intenció deliberada, un compendi molt equilibrat, a escala reduïda, d'autors, gèneres i models literaris molt representatiu de la dècada dels quaranta: tres volums de poemes i un de traduït; un assaig filosòfic, i tres llibres de diferents gèneres narratius i de tres models distints (que suposen diferents baules de la relació tradició/modernitat) dins el psicologisme en voga. De l'altra, indica la transició cap a la dècada dels cinquanta, en què apareixeran projectes més ambiciosos, com a mínim en extensió (Edicions Proa de Perpinyà, per exemple). Però, sobretot, en el moment de la seva aparició, el 1947, representa un viratge, un cop desapareguda l'esperança que la victòria aliada modifiqués de forma substancial la situació espanyola. Les pulcres edicions d'«El Pi de les Tres Branques», que recorden, fins i tot formalment, les de la Institució de les Lletres Catalanes durant la guerra, poden interpretar-se com la resposta a una demanda, la que feia Josep Carner a l'editorial que obria el número de la represa, a París, de la *Revista de Catalunya* (número 102, abril-juny 1947). Exposava, el poeta, la necessitat, comuna a l'exili i a l'interior, de prosseguir a tot risc la vida literària i reclamava, per a la literatura, els principis de l'exigència i el rigor, de la universalitat i de la lleialtat, de la fidelitat a un propòsit. La tardor del mateix any la revista clandestina *Ariel*, publicada a Barcelona, se'n feia ressò. Calia prosseguir. *In hoc signo vinces,* advertia Carner.

NOTA BIBLIOGRÀFICA

AMAT-PINIELLA, Joaquim (1963). *K.L. Reich.* Barcelona: Club Editor. El Club dels Novel·listes, XXVI.

AMAT-PINIELLA, Joaquim (1999). *Les llunyanies. Poemes de l'exili (1940-1946).* Berga/ Barcelona: L'Albí/ Columna.

CALDERS, Pere (1980). Nota preliminar a *Aquí descansa Nevares i altres narracions mexicanes.* Barcelona: Edicions 62. El Garbell, 2, p. 42.

CAMPILLO, Maria; *Vilanova*, Francesc (2000). *La cultura catalana al primer exili (1939-1940). Cartes d'escriptors, intel·lectuals i científics.* Barcelona: Fundació Carles Pi i Sunyer. Quaderns de l'Arxiu Pi i Sunyer, 4.

CAMPILLO, Maria (2000). «De la ventura en la poesia de l'exili». A: *Las literaturas del exilio republicano de 1939: Actas del II Congreso Internacional (Bellaterra 1999)*. Vol. 1. Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees/GEXEL, p. 459-469.

– (2006). *Memòria literària i ficció de l'univers concentracionari*. Barcelona: Fundació Carles Pi i Sunyer. Textos d'Història i Cultura, 1.

CASALS, Glòria (2000). «Algunes qüestions (sense resoldre) sobre la gènesi i el gènere de *Tots tres surten per l'Ozama* de Vicenç Riera Llorca». A: *Las literaturas del exilio republicano de 1939: Actas del II Congreso Internacional (Bellaterra (1999).* Vol. 1. Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees/ GEXEL, p. 215-222.

CASTELLANOS, Jordi (2000). «L'exili literari català: continuïtat i ruptura». A: *Las literaturas del exilio republicano de 1939: Actas del II Congreso Internacional (Bellaterra (1999).* Vol. 1. Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees/ GEXEL, p. 31-44.

FERRAN DE POL, Lluís (1956). «Naufragis». A: *La ciutat i el tròpic.* Barcelona: Selecta.

GARCIA-RAFFI, Josep-Vicent (2007). «Testimoni i ficció en la literatura concentracionària de l'exili». *L'Avenç* 322 (març): p. 35-41.

MURIÀ, Anna (1964). *Crònica de la vida d'Agustí Bartra.* Barcelona: Edicions Martínez Roca.

PLANES, Ferran (1969). *El desgavell.* Barcelona: Selecta.

RODOREDA, Mercè (1958). «Nocturn». A *Vint-i-dos contes.* Barcelona: Selecta.

TRIADÚ, Joan(1981). «Una carta de l'exili de Francesc Trabal». *Serra d'Or* 262-263 (juliol-agost), p. 57-58.

VIVES I CLAVÉ, Pere (1972). *Cartes des dels camps de concentració.* Barcelona: Edicions 62. Antologia Catalana, 64.

2

Maria Goretti Pomé Tarrés

2

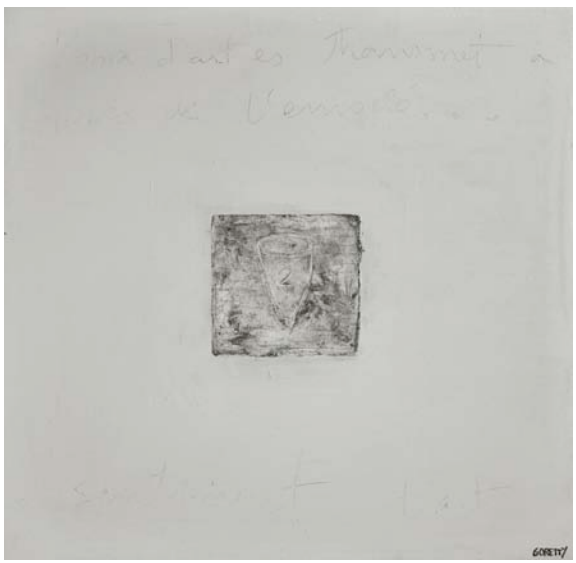
Plataformes

Juan Rodríguez

Exiliados republicanos en el cine latinoamericano de los años cuarenta

Juan Rodríguez

Exiliados republicanos en el cine latinoamericano de los años cuarenta



Maria Goretti Pomé Tarrés

Entre el acervo cultural que los exiliados republicanos dispersaron por todo el continente americano, el cinematográfico es, probablemente, uno de los que todavía hoy presentan mayor complejidad y es, sin duda, de los menos conocidos, más allá de unos pocos nombres señeros. En su estudio hay que tener presentes las peculiaridades derivadas de la dinámica que el cine tiene en cuanto creación colectiva y como industria cultural; en el primer caso, la aportación de los españoles exiliados –y particularmente la de los escritores cinematográficos, cuyo trabajo se limita muchas veces a la dramaturgia y a los diálogos– quedó con frecuencia diluida, cuando no directamente oculta, en la labor de los equipos de producción; por otra parte, en su condición de industria cultural masiva, si bien el cine proporcionó a directores, escritores, actores, artistas plásticos, fotógrafos y técnicos una digna forma de subsistencia, no es menos cierto que su creatividad se vio casi siempre coartada por las necesidades mercantiles del producto.

Ambas circunstancias favorecen, además, que la asimilación en el nuevo entorno de los países de acogida se produzca de forma implícita, más rápida que en otras manifestaciones culturales que, en no pocas ocasiones, sólo alcanzaron el círculo cerrado de las comunidades de exiliados. Por ese motivo, a pesar de que, como señala Eduardo de la Vega (2000), entre 1941 y 1947 se rodaron en México hasta doce películas de temática española, en lugar de hablar de un cine español en el exilio –a semejanza de una literatura o un arte españoles en el exilio–, parece más apropiado referirnos a la aportación que los republicanos españoles hicieron al cine latinoamericano; de hecho, más allá de algunas adaptaciones de obras de la literatura española, en las que la participación de los españoles exiliados era una exigencia casi ineludible, habrá que esperar a 1962 y a una producción rigurosamente independiente y *amateur* para encontrar la primera –prácticamente la única– película, *En el balcón vacío* de José Miguel García Acot y María Luisa Elío, no sólo hecha íntegramente por exiliados, sino enfocada en el tema del exilio español. Las presentes páginas intentan, pues, someramente presentar esa notable aportación del exilio republicano que, como tantas otras, nutrió la cultura en los diferentes países de la América Latina durante la década de los cuarenta. Me centraré fundamentalmente en los cineastas cuyas vinculaciones republicanas

impidieron un pronto retorno a su país y excluyo intencionadamente a aquéllos que, como Francisco Elías o José Díaz Morales, buscaron refugio durante la guerra en América Latina para luego volver en diversos momentos de la primera postguerra y participar sin problemas en la cinematografía de la España franquista. Dado que no dispongo de espacio para un comentario exhaustivo de cada uno de ellos, plantearé las líneas generales del campo de estudio y remito a la nota bibliográfica para una mayor ampliación de datos.

Antecedentes

A finales de los años treinta del pasado siglo, el cinematógrafo era en España un arte todavía en construcción y una industria en incipiente desarrollo. Como arte, la irrupción del cine había llamado la atención de los sectores intelectuales más inquietos, según demuestra la proliferación de cineclubs, y la juventud artística de los años veinte y treinta escribió acerca de él e hizo algunas incursiones en ese terreno creativo; nuestros surrealistas, con Buñuel y Dalí a la cabeza, supieron encontrar en las imágenes en movimiento una innovadora forma de expresión, como evidencia el estudio de Romà Gubern (1999). Como industria, tras haber superado el trauma de la llegada del sonoro a principios de la década, empezaba a encontrar un fructífero camino de expansión que, impulsado por empresas como Filmófono o Cifesa, situaron el cine español en 1935 a la cabeza de la producción hispana con cuarenta y cuatro películas, una cifra que caería en picado al año siguiente como consecuencia de la guerra civil.

Aunque los trabajadores y trabajadoras de nuestro cine fueron, desde los inicios del séptimo arte, hombres y mujeres muy viajados y acostumbrados a buscarse el sustento en las versiones españolas de Hollywood o en la no menos floreciente industria de algunos países latinoamericanos, el desastre de la guerra y la derrota republicana añadieron un nuevo motivo para esa emigración, que supuso para la cinematografía nacional un duro golpe del que tardará años en recuperarse. Como sucede con el resto de republicanos forzados a abandonar el país, las circunstancias que vivieron en los momentos previos a ese exilio son muy variadas y no siempre vinculadas a una determinada dedicación profesional; la historia nos ofrece, sin embargo, algunos casos en los que la derrota sorprendió a los profesionales del cine en el ejercicio de su trabajo. Además de aquéllos que, al iniciarse la guerra, se hallaban de gira o buscaron refugio en países latinoamericanos –el caso, por ejemplo, de la compañía de Margarita Xirgu, de gira por la República Argentina– y, simpatizantes de la causa republicana, ya no pudieron regresar, es bien conocido el caso de Luis Buñuel (Buñuel 1987; Fuentes 1991), quien en 1938 se había trasladado a la meca del cine para supervisar dos películas sobre la guerra española que nunca llegaron a rodarse. Al concluir la contienda, el director aragonés sobrevivirá (de enero de 1941 a junio de 1943) como asesor y montador de documentales en el MOMA de Nueva York primero –de donde le expulsa la presión de los sectores más reaccionarios del Museo– y como director de doblaje en Hollywood después, sin conseguir llevar a cabo ninguno de sus proyectos hasta que en 1946 se instala definitivamente en México. Algo se ha escrito también (Aub 1960; AA.VV. 1989; Alberich 1999) de la peripecia vivida por el equipo de *Sierra de Teruel* (1939), de André Malraux, película a caballo entre la guerra y el exilio; con Max Aub a la cabeza de un elenco que iba a nutrir el cine latinoamericano. El equipo cruzó la frontera francesa, con la avanzada franquista pisándoles los talones y la carcasa de un Fokker a cuestas, el 1 de febrero de 1939 para ultimar la película en París. Detallada por uno de sus protagonistas (Barbero 2005), la diáspora del equipo de rodaje de *El genio alegre,* de Fernando Delgado, sorprendido en Córdoba por la sedición fascista, se saldó con la detención

de Rosita Díaz Gimeno, Edmundo Barbero y Anita Sevilla, el posterior canje de la primera y la rocambolesca huida de los segundos. No menos extraña es la aventura de Carlos Velo (Fernández 2007), quien en su huida de la represión desatada en la Galicia conquistada por las tropas franquistas acabaría en Marruecos rodando en 1938 *Romancero marroquí*, un largometraje de propaganda fascista, antes de escapar a Tánger y regresar a la España republicana. Al finalizar la guerra, sin embargo, Velo compartió destino con los cientos de miles de refugiados que atravesaron la frontera francesa en los primeros meses de 1939 y acabaron recluidos en los campos de concentración de dicho país.

No es casual que la mayoría de los exiliados del cine español recalaran principalmente en México y Argentina, pues a principios de los cuarenta ambos países estaban a la cabeza de la producción cinematográfica latinoamericana. En el primero, aunque lastrado a lo largo de toda la década por el monopolio de la exhibición detentado por William Jenkins, la política proteccionista desarrollada por Lázaro Cárdenas, con la creación de la productora CLASA y los Estudios Azteca, había conseguido resucitar la industria mexicana del cine y, a lo largo de la década de los cuarenta, la producción se multiplicará por seis y la asistencia de espectadores se equiparará a las medias europeas. En la República Argentina, después de un inicio espectacular de la década –cincuenta y seis films producidos en 1942–, la industria cinematográfica padecerá, como consecuencia de las simpatías del gobierno de Perón hacia las potencias del Eje, las restricciones impuestas al año siguiente por los Estados Unidos sobre la importación de celuloide; la producción, sin embargo, se recuperará de nuevo a partir de 1945 gracias al apoyo estatal. Otra cosa distinta es que esa creciente producción alcanzara un nivel artístico digno.

A su llegada al continente americano, pues, los exiliados republicanos se encontraron con una industria en expansión capaz de absorber, aunque no sin roces, a un buen número de profesionales. Tropezaron, sin embargo, con una cierta resistencia por parte de los sindicatos, temerosos de la competencia que pudieran hacer a los trabajadores autóctonos. Así, por ejemplo, a mediados de los cuarenta, la Asociación Nacional de Actores mexicanos consiguió, a propuesta de su presidente Jorge Negrete, que la participación de intérpretes extranjeros en las producciones nacionales no superara el treinta y cinco por ciento; y en 1944 el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) vetó el debut del gallego Carlos Velo como director de *Entre hermanos*, película basada en una novela de Mauricio Gamboa, que Velo había escrito en colaboración con Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández –guión por el que obtendrían una nominación en los Premios Ariel de 1947–, y que, finalmente, fue dirigida por el cubano-mexicano Ramón Peón. Al año siguiente, en una carta abierta a Mario Moreno *Cantinflas* –a la sazón secretario general del STPC–, se lamentaba León Felipe de los vetos impuestos a los recién llegados:

> Por la justicia y la libertad he caminado yo también mucho por el mundo y he querido dar por ellas hasta mi pobre sangre de juglar. Porque yo también soy un *clown*, un pobre *clown* que ha llegado a México en esta época para sentir por primera vez en mi vida que no tengo libertad, que no puedo trabajar en mi oficio, que no puedo hacer aquello para lo que he nacido, porque los sindicatos me cierran las puertas de la justicia más elemental […].
>
> El cine no es más que una máquina de contar cuentos y de llevar ese cuento a todas las latitudes de la tierra […].
>
> Yo necesito la pantalla para hacer mi *número*… un pequeño cuento que he inventado, y quiero que lo oigan en todos los rincones del planeta. […] Lo tengo todo, todo… Y no me falta más que la pantalla. ¡La pantalla!… Y no la

tendré nunca, porque no pertenezco al sindicato. (García Riera 1969-1978).

En la República Argentina, a diferencia de lo que sucedió con el gobierno mexicano de Lázaro Cárdenas, hubo mucha más reticencia para la admisión de exiliados republicanos, a los que se consideraba «extranjeros indeseables» (Schwarzstein 2001); con todo, los intelectuales y artistas que lograron refugiarse en el país no tuvieron tantos problemas para integrarse en su industria cinematográfica, en buena medida gracias a la solidaridad y complicidad de otros exiliados o de españoles emigrados en décadas anteriores. Schwarstein (2001) destaca la «figura clave» del pintor y escenógrafo Gori Muñoz, quien, contratado en 1941 por los Estudios San Miguel –propiedad de un inmigrante español–, medió para proporcionar trabajo a numerosos compatriotas.

Una muestra de esa «tendencia a la agrupación solidaria» de los exiliados españoles, como la ha llamado Romà Gubern (1976), fueron algunas versiones cinematográficas de obras literarias españolas. De ese modo, siguiendo el modelo pionero de la adaptación de *Bodas de sangre* (1938) que realizara en Argentina Edmundo Guibourg y en la que participaron, además de la misma Margarita Xirgu, otros actores de su compañía como Enrique A. Diosdado y Pedro López Lagar, en 1944 se rodaba en México *La barraca*, de Roberto Gavaldón, adaptación de la obra homónima de Vicente Blasco Ibáñez. El guión fue escrito por la hija del novelista, Libertad Blasco Ibáñez, en colaboración con Paulino Masip y Carlos Velo; la escenografía fue diseñada por Vicente Petit y Francisco Marco Chillet y en la cinta trabajaron también los actores españoles José Baviera, Anita Blanch, Amparo Morillo, Luana Alcañiz y Micaela Castejón, con un notable éxito, pues guión, escenografía y el trabajo de Baviera fueron galardonados con sendos premios Ariel. Al año siguiente, esta vez en Argentina, se rodaba *La dama duende* (1945), de Luis Saslavsky, adaptación de la obra de Calderón de la Barca escrita por Rafael Alberti y María Teresa León y en cuyo elenco los exiliados jugaron un importante papel: la fotografía corrió a cargo de José María Beltrán, la escenografía fue concebida por Gori Muñoz, la música compuesta por Julián Bautista y en su reparto figuraron Diosdado y Ernesto Vilches.

Esas películas constituyen, sin embargo, una excepción pues, por lo general, los cineastas exiliados acabaron adaptándose a lo largo de la década sin problemas a los géneros dominantes en las industrias de adopción, como las películas de charros, gauchos y tanguistas, además, por descontado, de los inevitables melodramas y comedias románticas, si bien en no pocas ocasiones se reservó a los actores algún papel secundario en personajes oriundos de la península, generalmente de orientación cómica o satírica. A partir de 1948, tras la celebración en Madrid del I Certamen Cinematográfico Hispanoamericano (Peralta 1999; Tuñón 2001) –durante el cual fue proyectada *La barraca*, película emblemática del exilio español en México–, las coproducciones entre las cinematografías latinoamericanas y españolas se hicieron más frecuentes, lo que proporcionó a los exiliados nuevas ocasiones de introducir en su obra temas españoles (España 2002) y los situó en la paradoja de no poder regresar a su país al tiempo que trabajaban desde el exilio para la cinematografía franquista: ironías de la historia, el guión de la primera coproducción que se iba a rodar después de la firma de los acuerdos, *Jalisco canta en Sevilla* (1948), dirigida por Fernando de Fuentes, llevaba la rúbrica del exiliado Paulino Masip, quien había prometido –y cumplió, pues no sobrevivió al dictador– no regresar a España mientras gobernase Franco (Rodríguez 2001).

Escribir en el español de América

Hace unos años, la hija de Masip recordaba cómo su padre había podido ganarse la vida, a los pocos meses de su llegada a México, escribiendo para el cine de ese país, «y con la sensibilidad que tenía para el diálogo, pudo formular modismos sin que nadie notara que por boca de un catalán riojano, hablaban Jorge Negrete, el Chicote o Pedro Infante» (González de Garay 1996), un contacto con el español hablado al otro lado del atlántico que, al principio, se produjo a través de sus hijas. La anécdota da la medida de la situación que vivieron los escritores españoles que encontraron en la escritura cinematográfica un modo de subsistencia, aun al precio de tener que poner a un lado su expresión dialectal. No fueron pocos, efectivamente, los escritores exiliados que, de manera más o menos persistente, aportaron su pluma a las cinematografías latinoamericanas. Para algunos fue una colaboración puntual, para otros una importante dedicación durante un periodo de tiempo más o menos extenso. En la mayoría de los casos no puede hablarse de la escritura de argumentos propios y guiones originales, sino que casi siempre se trata de un trabajo más artesanal como argumentistas y dialoguistas, por lo que la aportación del imaginario de dichos escritores apenas se percibe en el producto final, y su autoría queda generalmente diluida en el trabajo de un equipo de guionistas.

Ya he comentado la fugaz incursión del matrimonio Alberti-León en el cine argentino que se produce gracias a la amistad de María Teresa con la actriz Delia Garcés y que, además de la mencionada adaptación de Calderón, se saldará con el guión de *Los ojos más bellos del mundo* (1943), que también dirigiera Saslavsky. El poeta y editor Manuel Altolaguirre debutó como guionista en el cine mexicano con la adaptación de *La casa de la Troya* (1947), de Carlos Orellana, basada en la novela de Pérez Lugín, aunque será en la década siguiente cuando, al frente de Producciones Isla, escribirá y producirá sus películas más interesantes, como, entre otras, *Subida al cielo* (1951), de Luis Buñuel. El dramaturgo y empresario Gregorio Martínez Sierra, quien en la década de los treinta ya había dirigido algunas versiones españolas en Hollywood, escribió y dirigió en los últimos años de su vida en Argentina tres películas, adaptaciones de obras escritas por el propio director en colaboración con su compañera María Lejárraga: *Canción de cuna* (1941), *Tú eres la paz* (1942) y *Los hombres las prefieren viudas* (1943). O el también dramaturgo y crítico Álvaro Custodio, en cuyo exilio mexicano, además de escribir en *Cinema Reporter* y en el diario *Excelsior*, tras participar en el guión de *El canto de la sirena* (1947), de Norman Foster, fue guionista y dialoguista de algunos de los melodramas que encumbraron a la cubana Ninón Sevilla: *Coqueta* (1949) y *Mujeres en mi vida* (1949), ambas de Fernando A. Ribero, y *Aventurera* (1949), de Alberto Gout.

Algo mayor fue, sin duda, la producción cinematográfica de Alejandro Casona en su exilio argentino, no sólo en la adaptación de sus propias obras teatrales, como la versión de *Nuestra Natacha* (1944), dirigida por Julio Saraceni, o la de *La dama del alba* (1949), realizada por el mexicano Emilio Gómez Muriel, sino en la escritura de guiones originales o como argumentista y dialoguista: en 1941 debutaba con el guión de *Veinte años y una noche*, dirigida por Alberto de Zavalía, y entre esa fecha y el final de la década iba a participar en unos quince guiones, entre los que destacan *En el viejo Buenos Aires* (1942), dirigida por Antonio Momplet, y las adaptaciones de Edmundo d'Amicis en *La maestrita de los obreros* (1942) y de Ibsen en *Casa de muñecas* (1943), ambas de Zavalía. Una cifra semejante presenta la producción cinematográfica de Eduardo Ugarte, quien ya se había desempeñado, entre 1930 y 1932, como traductor de diálogos para la Metro Goldwyn Mayer y, desde 1935, como guionista para la

productora Filmófono; en su exilio mexicano continuó escribiendo para el cine y colaborará con Max Aub en el guión de *La monja alférez* y en los diálogos de *El globo de Cantolla*; desde 1943 encabezará el departamento literario de Clasa Film Mundiales, antes de lanzarse al año siguiente al terreno de la dirección con la comedia musical *Bésame mucho*. Tras el fracaso de su segunda película, *Por culpa de una mujer* (1945), volvió a dedicarse a la escritura de guiones hasta que, a partir de 1950, retomará la labor de dirección para Producciones Isla. Semejante es el caso de Luis Alcoriza, quien antes de poder debutar en la dirección en los años sesenta desarrolló, junto a su mujer la actriz mexicana Raquel Rojas (que firmaba como Janet Alcoriza), una interesante carrera como guionista; tras debutar en 1946, con *El ahijado de la muerte* de Norman Foster, la pareja firmará una decena de textos, de entre los que, sin duda, destacan aquéllos que escribieran para Luis Buñuel: *El gran calavera* (1949) –adaptación de una obra de Adolfo Torrado– y *Los olvidados* (1950), por mencionar tan solo los de esta primera década del exilio. Y Ramón Pérez Peláez, quien se especializó en la dirección de diálogos y participó en una veintena de títulos a lo largo de la década, un buen número de ellos para el director Ramón Pereda.

Otros, sin embargo, tuvieron una dedicación mucho más persistente a la escritura cinematográfica. La más amplia, sin duda, fue la de Paulino Masip, entre otras cosas porque su temprana llegada a México y su inserción profesional en 1941, antes de que la puerta de los sindicatos empezara a cerrarse para los extranjeros, permitieron que el escritor pudiera realizar y firmar sus trabajos sin demasiados problemas. De ese modo, a lo largo de los más de veinte años que duró su dedicación al cine mexicano, Masip participó, de una manera o de otra, en la escritura de más de cuarenta películas, de las cuales alrededor de doce partieron de guiones originales, aunque no siempre dispuso de la libertad creativa que todo escritor desearía. De hecho, como la mayoría de guionistas de la época, Masip tuvo que plegarse a las exigencias comerciales del cine mexicano y, del total de su obra cinematográfica, alrededor de dieciséis guiones pueden considerarse comedias pertenecientes al género ranchero en sus múltiples variantes, trece son comedias románticas urbanas y otras trece melodramas. Sabemos, a partir de unas cartas que Masip remitiera a su amigo Max Aub (Rodríguez 2001), que a poco de llegar a México en 1940 el director Fernando Soler le encargó una adaptación de su obra teatral *El hombre que hizo un milagro*, escrita ya en el exilio y que no se publicaría hasta 1944; de ese modo, Masip elaborará el guión de *El barbero prodigioso* (1941), que dirigirá e interpretará el propio Soler y que tuvo una notable acogida por parte de la crítica. Todavía escribiría Masip otros tres guiones para Soler –*El verdugo de Sevilla* (1942), adaptación de la obra homónima de Pedro Muñoz Seca, *Capullito de alhelí* (1944) y *Mamá Inés* (1945)–, trabajos que alterna con la escritura de guiones para otros directores: *Cuando viajan las estrellas* (1942), de Alberto Gout; *¡Viva mi desgracia!* (1943), de Roberto Rodríguez; *Fantasía ranchera* (1943), de Juan José Segura o *La barraca* (1944), de Roberto Gavaldón. A partir de esa fecha, sin embargo, iniciará una intensa colaboración con Jesús Grovas y las dos productoras –Producciones Grovas y Producciones Diana– fundadas por éste, para las que escribirá casi la mitad de su filmografía, que alternará con trabajos puntuales para otras firmas: *Las colegialas* (1945), de Miguel M. Delgado; *Hasta que perdió Jalisco* (1945), *La selva de fuego* (1945), *La devoradora* (1946) y *Jalisco canta en Sevilla* (1948), dirigidas por Fernando de Fuentes; *Lo que va de ayer a hoy* (1945), *No basta ser charro* (1945), *Los maderos de San Juan* (1946), *Las tandas del Principal* (1949), de Juan Bustillo Oro y *Mamá Inés* (1946), de Fernando Soler, por lo que respecta a su producción durante la década de los cuarenta.

También Max Aub sobrevivió durante más de una década de la escritura para el cine; además de ejercer desde 1944 como secretario de la Comisión Nacional de Cinematografía y dar clases de Adaptación en el Instituto Cinematográfico de México, inició en 1943 una prolífica carrera como guionista y dialoguista que le llevarían a firmar, en poco más de una década, casi tres decenas de «horrendas» (Aub 1998) películas. Su debut no estuvo, sin embargo, exento de polémica, pues en ese mismo año mantiene una desagradable discusión con Julio Bracho al sentirse defraudado por la dirección de *Distinto amanecer* (1943), adaptación de su obra teatral *La vida conyugal*. A pesar de dicho conflicto, Aub fue siempre consciente, como manifiesta en sus *Diarios*, de que esa colaboración con la industria cinematográfica mexicana tenía un carácter puramente «alimenticio» que le permitía dedicarse a la escritura de las novelas que tenía entre manos. De entre esas «horrendas» películas merece la pena mencionar algunos éxitos comerciales como *El globo de Cantolla* (1943), de Gilberto Martínez Solares; *La monja alférez* (1944), de Emilio Gómez Muriel; *Amok* (1944), de Antonio Momplet –adaptación de la novela de Stefan Zweig–; *Sinfonía de una vida* (1945), de Celestino Gorostiza; *La viuda celosa* (1945), de Fernando Cortés; *Otoño y primavera* (1947), de Adolfo Fernández Bustamante; *Al caer la tarde* (1948), de Rafael E. Portas o *El charro y la dama* (1949), de Fernando Cortés, de la que García Riera dijo que «el guión de la película merecía un mejor empleo» (García Riera 1969-1978. Vol. 5); y, por supuesto, habría que excluir de tal calificativo su participación en la escritura del guión de *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, nunca recogida en los créditos de la película, «por líos del sindicato», según recuerda el propio Buñuel (Aub 1985).

Además de dichos escritores, es de justicia hacer una breve mención de los ensayistas y críticos cinematográficos españoles que aportaron su conocimiento del séptimo arte a los países latinoamericanos, de forma más o menos profesional. El caso, por ejemplo, de Francisco Ayala, quien ya antes de la guerra había ejercido la crítica cinematográfica y había publicado *Indagación del cinema* (1929) y que, aun alejado de la crítica activa durante su exilio argentino, recogería aquel libro pionero junto a nuevos ensayos en *El cine, el arte y el espectáculo* (1949). El periodista Francisco Madrid, exiliado también en Argentina, quien, además de escribir algunos guiones, fue crítico de cine en *La Prensa* de Buenos Aires y en algunas revistas especializadas y publicó *Cine de hoy y de mañana* (1945) y *Cincuenta años de cine* (1946). El crítico Manuel Villegas López, autor de *Espectador de sombras* (1935) y *Arte de masas* (1936) antes de la guerra, publicó en su exilio argentino *El cine, magia y aventura del séptimo arte* (1940), *Vida de Sutter* (1941), *El film documental* (1942), *Charles Chaplin, genio del cine* (1943), *Cine de medio siglo* (1946) y *Cine francés* (1947), además de escribir los guiones de *Oro en la mano* (1943), de Adelqui Millar, *La amada inmóvil* (1945), de León Bayón Herrera y basada en una obra de Amado Nervo, y *El jugador* (1947), de León Klimowski, adaptación de la novela homónima de Dostoievski. El crítico Carlos Sampelayo, fundador y director, desde 1946, de la revista *Foto-Film Cinemagazine*, quien también hizo algunas incursiones en la escritura cinematográfica. Sin olvidar a Francisco Pina, autor de *Charles Chaplin. Genio de la desventura y la ironía* (1952), y Mario Calvet, exiliados en México, o a Mariano Perla, exiliado en Argentina.

Directores españoles en el cine latinoamericano

Menos fácil fue para los exiliados republicanos incorporarse al ámbito de la dirección en unas cinematografías que hicieron del proteccionismo la condición de su subsistencia en la década que nos ocupa. Sin embargo, también en ese te-

rreno dejaron su huella unos pocos que consiguieron situarse detrás de la cámara, casi siempre sometidos a las condiciones de la industria cultural: llevando a la pantalla de forma artesanal argumentos y actores muchas veces impuestos, rodando en un máximo de tres semanas y con escasos medios.

El más importante de todos ellos fue, sin duda, Luis Buñuel, a pesar de que su producción durante la década de los cuarenta no haya quedado como lo más significativo y original de su carrera. Como ya he comentado, en 1946, tras intentar infructuosamente llevar a la pantalla alguno de sus proyectos en Hollywood, Buñuel se traslada a México para dirigir una versión de *La casa de Bernarda Alba* que nunca llegaría a realizarse por problemas con los derechos de autor; recibe entonces la propuesta del productor Óscar Dancigers para realizar el musical *Gran Casino* (1947), protagonizado por Jorge Negrete y Libertad Lamarque. El fracaso comercial de este primer proyecto mexicano dejó a Buñuel en dique seco durante dos años, período que aprovechará para escribir, junto con el también exiliado Juan Larrea, el guión de *Ilegible hijo de flauta*, que nunca llegaría a rodarse, y preparar, junto con Luis Alcoriza, la que será su primera obra personal en el exilio mexicano: *Los olvidados*. En 1949, Dancigers vuelve a confiar en Buñuel y le ofrece la dirección de *El gran calavera*, comedia basada en una obra del dramaturgo español Alfonso Torrado y la medida del actor Fernando Soler que, esta vez sí, fue un gran éxito de taquilla. A partir de ese momento, la carrera de Luis Buñuel despega. El éxito de su película hace posible que el proyecto de *Los olvidados* se haga realidad en 1950 y obtenga, pese al poco éxito y los muchos problemas que ocasionó a su director –casi todos, desde parte del equipo de rodaje hasta ciertos sectores de la crítica, pasando por los sindicatos, rechazaron la imagen que el director ofrecía de México–, el Premio a la Mejor Dirección y el de la Crítica Internacional en el Festival de Cannes de 1951. El mejor Buñuel, el de *Un chien andalou* y *L'âge d'or*, había reaparecido reencarnado en un realizador mexicano.

Otro realizador exiliado con una importante obra en el cine mexicano fue Carlos Velo. Creador y renovador del cine documental durante los años de la República, el director tuvo no pocas dificultades para reanudar su actividad en el exilio: ya durante su breve estancia en París, Velo había presentado, en colaboración con Eduardo Ugarte, al Servicio de Evacuación de los Refugiados Españoles (SERE) un proyecto de actividades relacionadas con el cine, intento que repetirían de nuevo en México a partir de 1939 con varios proyectos, desde la creación de una productora que agrupara y diera trabajo a los cineastas exiliados, hasta la elaboración de un noticiero, pasando por la adquisición de una cadena de cines o de unos laboratorios. En 1942 escribió el guión de *Republicanos españoles en México*, que no llegará a rodar, y todavía en 1944 redactó un informe sobre la producción de documentales en México que caería en saco roto (Fernández 2007). Ese mismo año, como ya he comentado, participaría en la adaptación de *La barraca* y de *Entre hermanos*, película que el veto sindical le impidió dirigir, y colabora también, junto a Max Aub, en el guión de *Amok* (Antonio Momplet, 1944) y en el de *La selva de fuego* (Fernando Fuentes, 1945). En 1946 le llegará, sin embargo, la esperada oportunidad para entrar de forma plena en la industria cinematográfica mexicana. Según ha contado el propio Velo, el general Juan F. Azcárate, que había sido embajador en Berlín y había podido ver *Romancero marroquí*, le propuso trabajar en la dirección del Noticiero Mexicano EMA (García Ferrer 1984; Gubern 1996); entre 1946 y 1953 Velo realizará cerca de cuatro mil notas informativas para el Noticiero, al tiempo que dirige documentales de más enjundia sobre la cultura mexicana como *México eterno*, *México incógnito*, *Hombres de México* o *Un día en la radio* (1947). Su obra más personal no llegará,

sin embargo, hasta la década siguiente, cuando además de realizar reportajes para la productora de los hermanos Barbachano, dirigirá algunas obras maestras como *Torero* (1956), mezcla de documental y película de ficción sobre el matador Juan Procuna.

Algo más prolífico, aunque desde el punto de vista artístico quizás menos interesante, es la obra de Jaime Salvador. Refugiado en los Estados Unidos desde 1936, donde debutará como director con *Castillos en el aire* (1938), una de las últimas películas en español rodadas por la industria de Hollywood, ese mismo año se traslada a Cuba y al año siguiente realizará en la isla cuatro cintas para la productora Películas Cubanas S.A. (PECUSA): *Mi tía de América* (1939), *Estampas habaneras* (1939), *La última melodía* (1939) y *Cancionero cubano* (1939), las tres últimas dentro del género musical. En 1941 se instala en México, donde desarrolla la mayor parte de su carrera como guionista y director cinematográfico. Tras escribir el guión de *Ni sangre ni arena* (1941), de Alejandro Galindo, sátira taurina protagonizada Mario Moreno *Cantinflas*, se convertirá a lo largo de más de treinta años en guionista habitual de las películas del cómico, en estrecha colaboración con el director Miguel M. Delgado, para los que escribió, entre otras muchas, la adaptación de la novela de Dumas, *Los tres mosqueteros* (1942), que se presentó en competición en el Festival de Cannes de 1946. Poco después y de la mano del productor Óscar Dancigers, le llega la oportunidad de dirigir su primera cinta en la industria mexicana, *El jorobado* (1943), adaptación de una novela de Paul Féval, a la que seguirán durante el resto de la década una veintena de películas, de entre las que habría que destacar *Marina* (1944), adaptación de la zarzuela homónima en cuyo guión colaboró también Max Aub; *Escuadrón 201* (1945), una de sus obras más personales, que narra un episodio poco conocido de la participación de una fuerza aérea mexicana en la Segunda Guerra Mundial; o *El Moderno Barba Azul* (1946), protagonizada por un decadente Buster Keaton y que ha sido considerada la primera película de ciencia-ficción del cine mexicano.

El gaditano Antonio Momplet, con una incipiente obra cinematográfica a sus espaldas durante los años treinta, se exilió en Buenos Aires en 1937 y se inició en el cine argentino con la dirección, al año siguiente, de *Turbión*. A lo largo de los primeros años de la década dirigió varios largometrajes –*Novios para las muchachas* (1941), adaptación de *Las de Caín* de los Álvarez Quintero; *El hermano José* (1941); *En el viejo Buenos Aires* (1942), con participación, como ya se ha mencionado, de Alejandro Casona en el guión; y *Los hijos artificiales* (1943)– para instalarse luego en México, donde, además de algunas incursiones en la escritura de guiones –participa, entre otras, en la adaptación de *El corsario negro*, de Emilio Salgari, que dirigiera Chano Urueta en 1944–, reemprende su labor como realizador con la ya mencionada *Amok* (1944), y dirige a continuación *Vértigo* (1945), sobre la novela *Alberte* de Pierre Benoit, protagonizada por María Félix; *A media luz* (1946), musical a medida del «astro del tango» Hugo del Carril; y *Bel Ami* (1946), adaptación de la novela de Maupassant, por la cual obtuvo la nominación como mejor director –la cinta se llevó los galardones al guión adaptado, diseño de producción y sonido– en los Premios Ariel de 1948. Para esa fecha, Momplet había regresado a la República Argentina, donde continuará, hasta su retorno definitivo a España en 1951, una exitosa carrera de director con *La cumparsita* (1947), de nuevo incursión en el mundo musical del tango; *La otra y yo* (1949), adaptación de una historia del dramaturgo y guionista Louis Verneuil; *Yo no elegí mi vida* (1949), protagonizada por Arturo de Córdova y con un argumento del tanguista, dramaturgo, actor y director Enrique Santos Discépolo; *Toscanito y los detectives* (1950), versión de la novela infantil *Emil und die Detektive* (1928),

de Erich Kästner; y *Café cantante* (1951), musical escrito por el propio Momplet para lucimiento de Imperio Argentina.

También el manchego Miguel Morayta se encuentra entre los más activos. Oficial del ejército que se mantuvo fiel a la República, Morayta no había hecho cine antes de su debut en México, donde se exilió en 1941, con *Caminito alegre* (1943). Entre esa fecha y su jubilación a finales de los setenta dirigió por toda América más de setenta películas –no pocas escritas por él mismo– de géneros muy variados, desde el melodrama a las películas de vampiros, aunque siempre de gustos populistas. De la veintena que hizo en los cuarenta destacan *El que murió de amor* (1945), adaptación de un relato de Théophile Gautier; las aventuras de bandoleros españoles basadas en novelas de Manuel Fernández y González, *Los siete niños de Écija* (1946), que conquistó dos premios Ariel –mejor banda sonora y diseño de producción– en 1948, y *El secreto de Juan Palomo* (1946), que le valió a Julián Soler una nominación en ese mismo año; el drama de la revolución maderista *La casa colorada* (1947), basada en la novela homónima de Ángel Moya Sarmiento, protagonizada por Pedro Armendáriz y fotografiada por Gabriel Figueroa; o las adaptaciones de José María Carretero en *La venenosa* (1949) –que tuvo una versión argentina en 1959, dirigida también por Morayta– y *La virgen desnuda* (1949), y de Pedro Mata en *Un grito en la noche* (1949).

Actores y actrices

Más allá de unos cuantos actores que, como sucede con otras personalidades del cine español, se refugiaron temporalmente en diversos países de América para regresar a España en los primeros años de la posguerra, el elenco de intérpretes cuyas simpatías republicanas impidió dicho regreso y que hicieron carrera al otro lado del Atlántico no deja de ser numeroso. Ya he mencionado las circunstancias de Margarita Xirgu y Edmundo Barbero y sus incursiones puntuales en la interpretación cinematográfica. A ellos habría que añadir el caso de Ana María Custodio, actriz bastante conocida por su trabajo en Hollywood y por sus interpretaciones para Filmófono, quien protagonizará en México tan solo *Cuando escuches este vals* (1944), de José Luis Bueno; o el de Rosita Díaz Gimeno, nuera del presidente Juan Negrín, quien había protagonizado en los Estados Unidos *La vida bohemia* (1937), de John Alton, Josef Berne y Edgar G. Ulmer e interpretó, antes de retirarse en este país, otras cintas en México: *El genio alegre* (1938), adaptación de la obra de los Quintero dirigida por Fernando Delgado –aunque no apareció en los créditos de la misma–; *Pepita Jiménez* (1945), versión de la novela de Juan Valera dirigida por Emilio Fernández; *El último amor de Goya* (1945), de Jaime Salvador, en cuyo guión intervinieron los también exiliados Carlos Martínez Baena y Ceferino R. Avecilla; y *El canto de la sirena* (1946), de Norman Foster. También los de José María Linares Rivas, quien tras trabajar para Filmófono reemprendió su carrera en el cine cubano primero, con *El romance del Palmar* (1938), de Ramón Peón, y *Mi tía de América* (1939) y *Estampas habaneras* (1939), de Jaime Salvador, y en México a partir de 1947, donde interpretará una veintena de películas hasta el final de la década.

Otros actores exiliados alcanzaron, sin embargo, mayor renombre en las cinematografías americanas. Carlos Martínez Baena, desde su debut en el cine mexicano a las órdenes de Julio Bracho en *¡Ay, qué tiempos señor don Simón!* (1941), interpretó casi cuarenta películas a lo largo de la década. Procedentes de la compañía de la Xirgu, Pedro López Lagar y Enrique A. Diosdado debutaron, como ya se ha mencionado, en la cinematografía argentina en *Bodas de sangre* (1938) para consolidarse a lo largo de la década siguiente como actores de dicho cine con una veintena de películas el primero, que ganaría el Cóndor de Plata por su trabajo en *Celos* (1946), de

Mario Soffici, y una quincena el segundo antes de regresar a España en 1950. El valenciano José Baviera, con una notable carrera antes de la guerra, se instaló en México en 1942 y llegaría a convertirse en una institución en la cinematografía de dicho país; en la década de los cuarenta participó en más de sesenta películas y obtuvo un Ariel de Plata como mejor actor de reparto por su trabajo en *La barraca* (1944). También Francisco Reiguera, actor del elenco de *Sierra de Teruel*, tuvo una notable carrera como característico que culminaría al ser elegido por Orson Wells para protagonizar en 1957 su particular e inconclusa versión del *Quijote*; en los primeros momentos de su exilio mexicano escribió, produjo y dirigió *Yo soy usted* (1944), para luego trabajar como actor en casi cuarenta películas a lo largo de la década. Un caso parecido es el de Pedro Elviro *Pitouto*; ya antes de la guerra había labrado una sólida carrera como actor cómico en España y Francia, que continuaría en su exilio mexicano con casi cuarenta películas a lo largo de esta primera década, sobre todo como *partner* de Mario Moreno *Cantinflas*, con el que trabajó a las órdenes de Miguel M. Delgado en *El gendarme desconocido* (1941), *El circo* (1943), *Romeo y Julieta* (1943), *Un día con el diablo* (1945) o *El supersabio* (1948), entre otras. También los madrileños Ángel Garasa y Consuelo Guerrero, y el sevillano Florencio Castelló cultivaron la vena cómica y, además de trabajar ocasionalmente junto a *Cantinflas*, acumularon varias decenas de títulos en su exilio mexicano durante los años que nos ocupan; los tres debutan allá en 1941: el primero junto a Jorge Negrete en *¡Ay Jalisco, no te rajes!*, de Joselito Rodríguez; la segunda, que empezó su carrera mexicana en *¡Ay, qué tiempos señor don Simón!*, de Julio Bracho, estuvo nominada como mejor actriz de reparto por su trabajo en *Su última aventura* (1946), de Gilberto Martínez Solares; por su parte, el tercero se estrenó con *Ni sangre ni arena*, de Alejandro Galindo y su marcado acento sevillano fue aprovechado como recurso cómico en no pocas películas, como en el pícaro Malasombra de *¡Viva mi desgracia!* (1943), dirigida por Roberto Rodríguez a partir de un guión escrito por Masip, en la que daba la réplica nada menos que a Pedro Infante. A todos ellos habrá que añadir una extensa nómina de actrices y actores con una abundante participación en las cinematografías mexicana y argentina: Rafael María de Labra, Alfredo Corcuera, Asunción Casal, Emilia Guiu, Pituka de Foronda, Antonio Bravo, Enrique García Álvarez, José Goula, José Pidal, Ricardo Adalid o Alicia Rodríguez –que inició su carrera con ocho años y obtuvo un Ariel como mejor actriz infantil por *El secreto de la solterona* (1945), de Miguel M. Delgado–, entre otros muchos.

Músicos, escenógrafos, técnicos

No sería justo cerrar este breve repaso de la aportación de los exiliados republicanos al cine latinoamericano sin mencionar a quienes desde funciones secundarias dejaron también una importante huella. Entre los músicos habría que destacar a Julián Bautista, quien compuso a lo largo de la década casi veinte bandas sonoras para el cine argentino y ganó un Cóndor de Plata por la de *La dama duende*, en 1946; a los hermanos Rodolfo y Ernesto Halffter, sobre todo el primero, con más de veinte composiciones para el cine mexicano de los cuarenta, entre ellas la banda sonora de *Los olvidados* de Buñuel, por la que estuvo nominado para el Ariel –como lo había estado en 1946 por la de *Entre hermanos*, de Ramón Peón– junto con otro músico exiliado, Gustavo Pittaluga; o Antonio Díaz Conde, quien trabajó asiduamente en las películas de Emilio Fernández, nominado en cinco ocasiones y ganador de un Ariel por la música de *Pueblerina* (1949), del mencionado director mexicano. Entre los artistas de la plástica exiliados que trabajaron para el cine, merece la pena destacar a los escenógrafos Manuel Fontanals –sin duda el más prolífico,

con cerca de ochenta películas en la década de los cuarenta y nominado a sendos premios Ariel por *Río Escondido* (1948) y *La malquerida* (1949), ambas de Emilio Fernández–, Francisco Marco Chillet y Vicente Petit –ganadores de un Ariel por *La barraca* en 1946–, por lo que al cine mexicano se refiere, y el ya mencionado Gori Muñoz en el cine argentino, ganador de un Cóndor de Plata por los decorados de *La dama duende* en 1946. No hay que olvidar tampoco al cartelista Josep Renau, quien tras haber puesto su arte al servicio de la República encontró una forma de subsistencia en el exilio mexicano dibujando carteles de cine. Finalmente, entre los numerosos técnicos españoles exiliados que hicieron fortuna en el cine latinoamericano habrá que recordar al fotógrafo José María Beltrán, con una nutrida obra en el cine argentino, venezolano y brasileño y ganador de un Cóndor de Plata por *Pampa bárbara* (1945), de Lucas Demare, y de un premio especial en el Festival de Cannes de 1951 por su trabajo en *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1949), de Carlos Hugo Christensen; y al montador José Cañizares, también exiliado en Argentina.

NOTA BIBLIOGRÀFICA

AA.VV. (1989). «Monográfico *Sierra de Teruel*». *Archivos de la Filmoteca*, I, 3 (septiembre - noviembre).

– (2005). *Eduardo Ugarte, por las rutas del teatro*. Edición de Iñaki Azkarate y Mari Karmen Gil Fombellida (Hamaika Bide Elkartea). Donostia: Editorial Saturraran.

– (2008). *Josep Renau, 1907-1982. Comprmiso y cultura*. València: Universitat de València / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

– (2007). *Miguel Morayta Martínez. Director de cine*. Edición de Domingo Ruiz Toribio. Ciudad Real: Accionvisual.

ALBERICH, Ferrán (1999). «*Sierra de Teruel*: una coproducción circunstancial». En: *Actas de los congresos de la Asociación Española de Historiadores del cine (AEHC)*. Madrid: Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, p. 43-57 [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cine/12580521923472617210435/index.htm].

ARANDA, J. Francisco (1959). «Altolaguirre y el cine». *Ínsula*, 154, p. 11.

– (1969). *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Barcelona: Lumen.

– (1971). «Recuerdo del cine español emigrado». *Arte fotográfico*, 237 (septiembre).

AUB, Max (1960). «Historia de la filmación de una película: *Sierra de Teruel*». *Boletín de Información de la U.I.E.*, 12 (junio - julio), p. 14-15. Recogido como (2002) «Discurso acerca de *Sierra de Teruel*». *Hablo como hombre*. Edición de Gonzalo Sobejano. Segorbe: Fundación Max Aub, p. 141-158.

– (1968). *Sierra de Teruel*. México: Era.

– (1998). *Diarios (1939-1972)*. Edición de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba.

– (1985). *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar.

AYALA BLANCO, Jorge (1968). *La aventura del cine mexicano*. México: Era.

BARBACHANO, Carlos (1986). *Luis Buñuel*. Barcelona: Salvat.

BARBERO, Edmundo (2005). *El infierno azul (Seis meses en el feudo de Queipo)*. Editado junto a Antonio Bahamonde, *Un año con Queipo de Llano (Memorias de un nacionalista)* y *Noches de Sevilla* de Jean Alloucherie. Sevilla: Espuela de Plata. Colección España en Armas, 1.

BUÑUEL, Luis (1987). *Mi último suspiro*. Sexta edición. Barcelona: Plaza & Janés.

COLINA, José de la (1982). «Los transterrados en el cine mexicano». En: AA.VV. *El exilio español en México 1939-1982*. México: Salvat / F.C.E., p. 661-678.

COLINA, José de la; PÉREZ TURRENT, Tomás (1986). *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. México: Joaquín Mortiz.

CHABOUD, Charles (1966). «Buñuel et le nouveau cinéma méxicain». *Positif*, 74 (marzo), p. 59-60.

DELCLÓS, Tomás (1976). «Carlos Velo, un chamaco en el exilio». *El Viejo Topo*, 3 (diciembre), p. 51-52.

ESPAÑA, Rafael de (2002). «El exilio cinematográfico español en México». En: *México, país de refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX*. Coordinación de Pablo Yankelevich. Mexico: Plaza y Valdés / CONACULTA. p. 229-243.

FERNÁNDEZ, Miguel Anxo (2007). *Las imágenes de Carlos Velo*. México D. F.: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial / UNAM.

FUENTES, Víctor (1991). «El exilio creador de Buñuel: su periplo norteamericano». En: AA.VV. *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: «¿Adónde fue la canción?»*. Edición de José María Naharro Calderón. Barcelona: Anthropos, p. 401-416.

– (1993). *Buñuel en México*. Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses / Gobierno de Aragón.

GARCÍA FERRER, Alberto (1984). «De memoria: Carlos Velo». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 410 (agosto), p. 139-146.

GARCÍA RIERA, Emilio (1969-1978). *Historia documental del cine mexicano*. 18 Vols. México: Ediciones Era.

– (1990). *El cine es mejor que la vida*. México: Cal y Arena.

GONZÁLEZ DE GARAY, Teresa (1996). «Introducción». En: Paulino Masip, *Seis estampas riojanas*. Logroño: Gobierno de La Rioja, p. 11-54.

GORLA, Paola Laura (1996). «El exilio del cine español en Hispanoamérica». En: AA.VV. *El último exilio español en América*. Edición de Luis de Llera Esteban. Madrid: Mapfre, p. 705-740.

GUBERN, Román (1976). *Cine español en el exilio*. Barcelona: Lumen.

– (1978). «Cine español en el exilio». En: *El exilio español de 1939*. Edición de José Luis Abellán. Vol. 5. Madrid: Taurus, p. 91-188.

– (1996). «Entrevista con Carlos Velo». *Secuencias*, 4 (abril), p. 121-129.

– (1999). *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.

HERNÁNDEZ LES, Juan (1997). «Carlos Velo, un rezagado en el exilio». *Cinema 2002*, 32 (octubre), p. 42-45.

HERRERA NAVARRO, Javier (2002). «El exilio de Ricardo Urgoiti y la expansión de Filmófono en América Latina. Documentación inédita». *Objeto Visual*, 8 (diciembre), p. 105-134.

– (2005). «Ricardo Urgoiti y Filmófono-Argentina». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 666, p. 21-32.

LARREA, Juan; BUÑUEL, Luis (2007). *Ilegible, hijo de flauta*. Edición de Gabrielle Morelli y Prólogo de Javier Herrera. Sevilla: Renacimiento. Colección Iluminaciones, 32.

LEDO ANDIÓN, Margarita (2005). «Un tal Carlos Velo». *JGCinema.org*, Dossier España, cinema e realtà. (http://www.jgcinema.org/pages/view.php?cat=materiali&id=199&id_film=76&id_dossier=19).

MAHIEU, José Agustín (1989). «Las migraciones de cineastas españoles». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 473-474 (noviembre - diciembre), p. 27-44.

– (1980). «El periodo mexicano de Luis Buñuel». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 358, p. 156-172.

MARTÍNEZ, Carlos (1959). «Teatro y Cine». En: *Crónica de una emigración*. México: Libro Mex, p. 67-79.

MARTÍNEZ TORRES, Augusto; PÉREZ ESTREMERA, Manuel (1967). «Entrevista con Carlos Velo». *Nuestro Cine*, 63 (julio), p. 27-34.

MÍGUEZ, Alberto (1967). «Conversaciones con Carlos Velo». *Índice*, 225 (noviembre), p. 51-53.

PERALTA GILABERT, Rosa (1999). «Tres escenógrafos del exilio republicano en el Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, Madrid 1948». *Archivos de la Filmoteca*, 33 (octubre), p. 60-74.

– (2002). *La escenografía del exilio de Gori Muñoz*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

– (2007). *Manuel Fontanals, escenógrafo*. Madrid: Fundamentos.

RODRÍGUEZ, Juan (1997). «La aportación del exilio republicano español al cine mexicano». *Taifa*, 4 (noviembre), p. 197-224.

– (2001). «Paulino Masip y el cine mexicano». En: AA.VV. *60 años después. El exilio literario de 1939*. Edición de María Teresa González de Garay y Juan Aguilera Sastre. Logroño: Univ. de La Rioja / GEXEL / Assoc. d'Idees, p. 227-258.

– (2003). «El cine de Max Aub». En: AA.VV. *Max Aub en el laberinto del siglo XX*. Valencia: Biblioteca Valenciana, p. 210-219.

SÁNCHEZ SALAS, Bernardo (1997). «Paulino Masip, un escritor español en el cine mexicano». *Secuencias*, 7 (octubre), p. 41-60.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1984). *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*. Madrid: Ediciones J. C.

– (1985). «Juan Larrea y Luis Buñuel: convergencias y divergencias en torno a *Ilegible, hijo de flauta*». En: AA.VV. *Al amor de Larrea*. Edición de J.M. Díaz de Guereñu. Valencia: Pretextos, p. 121-145.

– (1988). «Los exilios de Luis Buñuel». En: *Destierros aragoneses.* Zaragoza: Institución Fernando el Católico, p. 151-165.

– (1994). *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.

SCHWARZSTEIN, Dora (2001). *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*. Barcelona: Crítica.

The Internet Movie Database. http://www.imdb.com/.

TUÑÓN, Julia (2001). «Relaciones de celuloide. El primer certamen cinematográfico Hispanoamericano. Madrid, 1948». En: *México y España en el primer franquismo, 1939-1950: rupturas formales, relaciones oficiosas*. Edición de Clara E. Lida. México: El Colegio de México, p. 121-162.

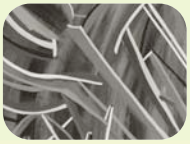
VALENDER, James (1989). «Introducción». En: Altolaguirre, Manuel. *Obras completas*. Vol. II. «Tercera parte: Guiones de cine». Madrid: Istmo, p. 323-348.

VEGA, Eduardo de la (2000). «Buñuel y el cine español en el exilio mexicano». *Film-Historia*, Vol. X, núm. 3, p. 71-91.

– (2001). «El exilio cinematográfico español en México (1936-1961)». En: Fernández Colorado, Luis y Couto Cantero, Pilar. *La herida de las sombras: el cine español en los años cuarenta*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, p. 21-42

– (2005). «La inmigración española en el cine mexicano o el viaje perpetuo (1896-1978)». *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 22, p. 48-75.

3



Miguel Marín Ramírez

Mercè Abril Esteve

Anna Valls

Manel Sorrosal

3 Personatges

Cristina Gatell i Glòria Soler
Joan Ramon Masoliver i Martí de Riquer: relat d'una amistat

Sònia Hernández Hernández
La relación entre Max Aub y Juan Ramón Masoliver:
la nostalgia como puente entre distancias insalvables

Cristina Gatell i Glòria Soler

Joan Ramon Masoliver i Martí de Riquer: relat d'una amistat

Miguel Marín Ramírez

Joan Ramon Masoliver i Martí de Riquer pertanyen a una mateixa generació, la d'aquells que van iniciar les seves passes intel·lectuals i literàries abans de l'esclat de la guerra civil. El grup aplegava una colla d'amics que, a mitjan dels anys trenta, van compartir experiències al pati de Lletres de la Universitat Autònoma, a l'Ateneu Barcelonès, a la Biblioteca de Catalunya, a les redaccions de les principals publicacions catalanes, als esdeveniments artístics i culturals i també a les tertúlies literàries i penyes que es feien a molts cafès. L'arribada de la guerra va interrompre, en alguns casos per sempre, els itineraris vitals d'aquests joves, que es van convertir en testimonis d'un passat «abanderado de recuerdos» (Díaz-Plaja 1966). Amb el temps, aquesta generació ha merescut els qualificatius de «destruida», «fallida» «astillada» o «cremada»: «De las dos docenas de nuestro curso, ¿qué fue? Inmolado alguno, náufragos otros –o lo que es peor, agarbanzados-, quién de profesor o de librero por las Américas. Pocos para salir adelante. Una generación quemada. Pero una generación que cuenta merced a hombres del temple de Jaime Vicens Vives» (Masoliver 1960). Malgrat la pèrdua de moltes d'aquelles amistats, Joan Ramon Masoliver i Martí de Riquer van seguir una trajectòria força propera al llarg de gairebé 70 anys.

Iniciem aquest temps compartit a mitjan anys trenta, quan bona part dels escriptors i intel·lectuals catalans coincidien a la biblioteca de l'Ateneu Barcelonès, on sovint es traslladava la redacció del setmanari *Mirador*. Com el periodista Manuel Brunet precisava a l'escriptor Josep M. de Sagarra: «Si tiraven un parell de bombes a l'Ateneu Barcelonès desapareixien les tres quartes parts de la literatura catalana i del periodisme barceloní» (Huertas; Geli 2000). Atesa la col·laboració a *Mirador* de Masoliver i Riquer, podríem pensar que la seva primera coneixença s'hauria pogut donar davant l'arraconada taula ateneística de Just Cabot, el llavors director de la revista. Tanmateix, Masoliver, quatre anys més gran que Riquer, un cop acabades les carreres de Lletres i Dret, va traslladar-se a Itàlia. En una primera etapa, s'instal·là a Rapallo i fundà un lectorat de català a Gènova, i, el 1934, va marxar a Roma, des d'on portà la corresponsalia a Itàlia de *La Vanguardia*. El primer article que Masoliver envià des de Rapallo a la revista *Mirador*, centrat en la figura de l'escriptor Gino Saviotti, va publicar-se el 3 de setembre de 1931. Entre les seves comptades col·laboracions dels anys 1934 i 1935, es troben les dedicades als premis literaris («El Premi Bagutta», Roma, febrer 1934; «Entorn al Premi Vareggio», Roma, agost 1934) i a la crítica literària, teatral o musical («Croce i Gentile, prohibits», 10 de novembre 1934; «Després del Conveni Volta», Roma, octubre 1934; «Presentació de Gerhart Münch», 10

d'octubre 1935). La participació de Riquer a *Mirador* va ser molt més regular: un total de 31 articles des de desembre de 1934 fins a l'agost de 1936. El seu primer article (sobre les poesies de Jordi de Sant Jordi) coincideix amb un altre de Masoliver a les mateixes pàgines (sobre la nova obra del dramaturg belga Fernand Crommelynck: *Les idees del Sr. Dôme*).

Masoliver i Riquer també podrien haver coincidit a l'antiga cafeteria Lyon d'Or de la part baixa de la Rambla. Allà, tenia lloc una tertúlia encapçalada per l'escriptor Luys Santa Marina, un dels caps de la Falange catalana des de l'any 1934 i patrocinador de la revista *Azor*, un quadern literari nascut el 1932 i del qual es van editar un total de divuit números fins a la guerra civil. El nucli de tertulians del Lyon d'Or estava integrat pels fundadors de la revista dirigida per Santamarina: Félix Ros, José Jurado Morales i Max Aub; pel seu principal col·laborador, Andrés Manuel Calzada, i per altres passavolants, com José María de Cossío i Josep Janés Olivé, així com també alguns joves que s'iniciaven en el món literari barceloní i que la freqüentaven esporàdicament: Guillem Díaz-Plaja, Xavier de Salas, Joan Ramon Masoliver i Martí de Riquer. En acabar la guerra, la tertúlia va ser recordada a la premsa per Guillem Díaz-Plaja i Xavier de Salas. Ambdós articles vinculen les reunions del Lyon d'Or a la propagació de les idees falangistes de Santamarina: «Loscertales traía el cartelón pintado para el viejo local de Falange, Luys había hecho grabar sobre las flechas recién nacidas *Mortui moriturus sperant*» (Guillermo Díaz-Plaja, citat a Amat 2008). «Se hablaba de José Antonio, de sus discursos y sus cartas (...) y de la Falange de Madrid» (Salas 1940). Xavier de Salas estableix, a més, una fractura amb «los que estuvieron con nosotros y hoy es preciso olvidar. Porque la mesa del Lion quedó partida en dos. Quedó aquí la mayor y mejor parte –los muertos primero–; los otros van errrantes por el mundo». I també una continuïtat: «las viñetas de *Azor* alegraron aquel primer *Destino* que se tiraba malamente en Valladolid y que llegaba cada semana a Burgos».

En recordar el Lyon d'Or, Max Aub, escriptor republicà exiliat, en destacà els seus trets més decadents: «Café moderno. Al fondo, a la izquierda, un sofá, como para un cuadro de Solana, la tertúlia de Luys Santa Marina, José Jurado Morales, unos viejos (¿quienes? ¿cuántos años tienen? Ahí colocados en un pim-pam-pum de feria de pueblo, esperando que entre alguien y los tumbe a pelotazos: –¡A tanto la docena! Más que viejos, tallados ya en sombra entre el aluminio de los tubos y la luz de gas de neón, toman café o manzanilla; vino no: infusión) (...) cuatro poetas jovenzuelos llegan de dos en dos y se van enseguida juntos. Tienen interés en publicar en la revista tesonera de Jurado, el único todavía vivo –y no del todo– del retablo" (Aub 1995). En canvi, el falangista reusenc José María Fontana Tarrats es recreà en els aspectes més frívols: «En la aspereza de aquellos tiempos sólo evoco con placer las noches de la tertulia Lyon d'Or, que prolongábamos después con un resopón en Los Caracoles, de la calle Escudillers» (Fontana 1951).

El 19 de juliol de 1936 va agafar a Joan Ramon Masoliver i a Martí de Riquer a Barcelona. Aquells primers dies de guerra, Masoliver «dugué a terme una important tasca salvadora sobre gent amenaçada pels incontrolats. Ajudà el periodista Alfredo Giorgi, ma dreta del consul italià Carlo Bossi, i també pogué salvar el doctor Albert Bonet, fundador de la Federació de Joves Cristians de Catalunya (...)» (Dueñas 2005). Fins que una denúncia del diari lerrouxista *Renovación*, on se l'acusava de ser un agent feixista vingut de Roma, li féu témer per la seva vida, i va demanar i obtenir un salconduït del conseller de Governació per sortir de Catalunya. La marxa en un vaixell alemany cap a Gènova, el mes d'agost, fou seguida aviat pel trasllat a l'Espanya franquista, i, el setembre de 1936, va formar part del nucli fundacional del

Terç de requetès de Nostra Senyora de Montserrat (Nonell 1956). Després d'uns mesos al front d'Aragó (Medina de Aragón), es va traslladar a Burgos, on participà com a delegat dels carlins catalans en la unificació de FET y de las JONS l'abril de 1937. Aquell mateix estiu del 36, Riquer es va dirigir a l'Arxiu Històric de la Ciutat a veure Agustí Duran i Sanpere, que n'era el director des de 1921, per oferir-se a col·laborar a la Secció d'Arxius del Servei de Patrimoni de la Generalitat, on treballà fins al juny de 1937. Llavors, un cop fracassades les gestions de Duran per tal d'impedir la seva mobilització, decidí passar-se a la zona franquista, travessant a peu els Pirineus fins a la frontera francesa. Arribat al quarter de Loyola, a Sant Sebastià, Riquer –com havia fet Masoliver– va apuntar-se al Terç Nostra Senyora de Montserrat.

Malgrat haver compartir amistats i interessos abans de l'esclat de la guerra, Martí de Riquer situa el seu primer record de Joan Ramon Masoliver a Burgos, quan a la tardor de l'any 1938, allunyat del front de l'Ebre per realitzar un Curs d'Oficial de Propaganda i locutor de trinxera, Riquer va començar a col·laborar a *Destino*. Fundada el 6 de març de 1937 a Burgos per uns quants catalans evadits de Barcelona, la revista seguia un doble model: ideològicament copiava *Azor*; el seu tarannà intel·lectual, en canvi, s'inspirava en *Mirador*. Quan Martí de Riquer arribà a Burgos, Joan Ramon Masoliver, Josep Vergés i Ignasi Agustí s'havien afegit als inicials responsables de *Destino*, José M. Fontana i Xavier de Salas. Tots ells formaven part dels Serveis de Propaganda, comandats per Dioniso Ridruejo des del març de 1938. Sota la direcció professional i experimentada d'Ignasi Agustí, la revista va incorporar alguns continguts culturals, destinats en bona mesura a demostrar l'espanyolitat de Catalunya. En aquest sentit, tres dels articles de Riquer, signats amb un seudònim que feia referència al seu títol nobiliari (Conde de Casa Dávalos), van tractar sobre literatura catalana: «La crítica falseada» (18 d'octubre de 1938), «Poetas aislados» (22 d'octubre de 1938) i «Sobre el Tirante el Blanco» (29 d'octubre de 1938). Al llarg de la guerra, la revista es va mantenir fidel al seu triple propòsit: difondre els principis del nacional-sindicalisme, la visió franquista de la guerra i la participació dels falangistes catalans en la victòria. La seva experiència de guerra va quedar reflectida en un quart article de Riquer sobre les penúries del Terç de Montserrat al front de l'Ebre: «Carnet de frente» (18 d'octubre de 1938).

El 24 de setembre de 1938, Riquer va emprendre el curs d'oficial dels Serveis de Propaganda a Tardajos. El curs preparatori, dirigit pel comandant Vicente Morales, el cap de propaganda al front, es va dur a terme, a més, al palau de Valderas (al front de Madrid) i a la Ciutat Universitària. El servei es componia d'un grup de locutors de campanya i d'equips motoritzats que anaven darrere les tropes per tal d'organitzar els primers actes de propaganda a les localitats ocupades per l'exèrcit. Mentre la preparació dels materials i les consignes de propaganda estaven a càrrec d'una oficina amb seu a Burgos dirigida per Joan Ramon Masoliver, les classes tenien com a professors, entre altres, a Dioniso Ridruejo, Pedro Laín Entralgo i Ignasi Agustí. Un cop aprovat el curs, Martí de Riquer es va incorporar com a oficial a la Quarta Companyia de radiodifusió i propaganda als fronts, destinada al front de Catalunya i amb la seva plana major establerta a Lleida. El 6 de gener de 1939, Riquer va ser enviat com a agregat a l'Estat major que acompanyava el Corpo di Truppe Voluntarie (CTV) i que formava part d'un altre grup de radiodifusió. A través del seu dietari, podem seguir els desplaçaments amb la unitat italiana per una bona part del front català fins arribar a Tarragona, moment en què va incorporar-se a altres unitats. Per la seva part, Masoliver va desenvolupar tasques de premsa i propagandat tant als fronts com a la rereguarda: corresponsal de guerra de *El Heraldo de Aragón*, articulista de la revista de

les tropes italianes *El Legionario* i col·laborador de Ràdio Veritat, que des de Roma feia emissions en castellà i català.

Els homes de la territorial catalana de Falange pensaven –tal i com havien defensat des de les pàgines de *Destino*– que el nou règim havia d'entrar a Barcelona sense donar l'esquena a les peculiaritats de Catalunya. Com a cap de la Oficina de Ocupación y Avance del Servicio Nacional de Propaganda, Joan Ramon Masoliver venia preparant aquesta tasca des de la primavera de 1938, mitjançant la redacció d'uns fulls impresos, escrits totalment o parcial en llengua catalana, que havien de ser repartits entre la població. Tanmateix, el 26 de gener de 1939, el general Eliseo Álvarez Arenas, màxim responsable de l'ocupació de la ciutat, després d'una consulta al govern de Burgos, segrestà la propaganda en català. La seva actuació va ser una primera mostra de la manca d'enteniment entre els intel·lectuals catalans vinculats als Serveis de Premsa i Propaganda i les noves autoritas polítiques i militars. L'edició de *La Vanguardia* del 27 de gener de 1939 reflecteix aquestes contradiccions internes: «Pocas veces habíamos oído tan firme y sinceramente gritado el ¡viva España! en catalán como ayer».

La guerra, però, encara no havia acabat, i, l'1 de març de 1939, la unitat de Propaganda de Martí de Riquer va ser destinada a Castelló per prendre part en l'avanç de les tropes franquistes cap a València i Alacant. En una d'aquelles expedicions, el dia 30 de març a Batea, Riquer va resultar ferit de gravetat, amb el resultat de la pèrdua de dues terceres parts del braç dret. Fins a tres mesos després no va ser evacuat des de l'hospital de València a Barcelona, on prosseguiria la recuperació de les seves lesions, es retrobaria amb la seva família i es reintegraria a la vida civil. L'estiu de 1939, Martí de Riquer va incorporar-se a la Delegació Territorial de Propaganda de Barcelona, organisme dirigit per Masoliver que, un any després, seria qualificat per Xavier de Salas –amic comú de Riquer i Masoliver– com a «avispero» (Carta de Xavier de Salas a Dioniso Ridruejo, 22 de gener de 1940, citat a Gracia 2007). En efecte, les discrepàncies ideològiques i la rivalitat de competències entre els diversos sectors que donaven suport a la causa franquista van acabar foragitant de Propaganda els amics i camarades de l'època de Burgos. Primer fou Masoliver qui, el gener de 1940, deixà el càrrec per reprendre la corresponsalia a Roma de *La Vanguardia*. En una entrevista (Permanyer 1987), Masoliver reconeixia que els problemes derivats de l'arribada com a governador civil de Barcelona de Wenceslao González Oliveros i els negocis ilícits organitzats pel primer cap de FET a la ciutat, Mariano Calviño, havien estat la causa del seu abandonament de la política activa i havien motivat la seva marxa a Roma. El comiat dels seus amics al restaurant Set Portes de Barcelona va ser recollit per Luis Monreal Tejada (*Laercio*) al diari *Solidaridad Nacional*: «Juan Ramón Masoliver se ha marchado a Roma en una nueva misión periodística. Cuando lleva algún tiempo en sus lares, le acomete una ráfaga invencible de esa neurosis peculiar de nuestro tiempo que se conoce con el nombre de *escapismo*» (Laercio 1940).

A proposta de Xavier de Salas, Ridruejo va anomenar Martí de Riquer, en substitució de Masoliver, com a delegat de Propaganda de Barcelona, qui va exercir el càrrec des de l'abril de 1940. En aquells mateixos anys, es va casar amb Maria Ysabel Permanyer (gener del 1941) i va nèixer la seva filla –el 1947 tindrien ja cinc fills–. La seva feina a la Delegació de Propaganda va alternar-se amb la represa de la seva activitat intel·lectual i la realització de tasques editorials. En aquesta direcció, a la darreria de l'any 1941, va obtenir el títol de llicenciat en Filosofia i Lletres-Secció Filologia Moderna al mateix temps que escrivia de nou alguns articles amb temàtica literària. El 19 de maig de 1941, la destitució de Ridruejo del seu càrrec de Delegat Nacional de Propaganda

va comportar la dels seus antics col·laboradors Antonio Tovar i Pedro Laín Entralgo. Amb la dimissió dels seus amics, Riquer va perdre la vinculació personal amb els nous dirigents de la Vicesecretaría de Educación Popular i, l'any següent, va demanar el seu relleu per dedicar-se amb exclusivitat a la seva carrera universitària.

En aquells anys, Riquer va col·laborar, sobretot, a les publicacions endegades per Dioniso Ridruejo –com és el cas de la revista *Escorial* (1940 i 1950)– i en les iniciatives editorials de Joan Ramon Masoliver: *Entregas de Poesía* i «Poesía en la mano». De la primera, on va publicar textos d'autors medievals catalans i poesies de trobadors provençals, encara en conserva alguns exemplars: «Fullejant els llibres he recordat un número molt simpàtic que vam titular *Inocentada poética*. Consistia en una recopilació de poemes d'allò més estranys i rocambolescs, dels caligrames fins a poemes surrealistes de Louis Aragon i d'André Breton. La meva aportació va ser un poema del segle XV que es podia llegir tant d'esquerra a dreta com de dreta a esquerra i el *Vers estrany* de Cerverí de Girona» (Gatell; Soler 2008). «Poesía en la mano» partia de la idea de l'editor Josep Janés i de Félix Ros de recuperar els clàssics castellans i universals, així com la tradició castellana a Catalunya (Juan Boscán i Manuel de Cabanyes), tot seguint el que, abans de la guerra i en català, havia fet la col·lecció «Oreig» de «La Rosa dels Vents». Masoliver va iniciar la col·lecció l'any 1939 amb un títol sobre Dante; Martí de Riquer va preparar-ne un altre sobre el trobador provençal Bernat de Ventadorm (1940) i una selecció de poesies d'Ausias March (1941) traduïdes al castellà. La darrera d'aquestes publicacions setmanals de petit format, *Las Trescientas. Ocho siglos de lírica castellana*, fou una antologia poètica coordinada i revisada per Masoliver i publicada per editorial Yunque l'any 1941. En el seu pròleg, Masoliver va justificar el seu desencís polític, la seva dedicació a la tasca editorial i, en últim terme, les raons del seu «escapisme»: «Las letras llevan al periodismo, éste a la política. Pero cuando la política deriva en burocracia, con su corte de papeleo, besamanos y quisquillas, fuerza es asirse a las letras, de las meramente especulativas (esas que llaman bellas por su aparente inutilidad)».

Aquestes paraules de Masoliver, escrites el 1940 des d'Itàlia, són una mostra de les contradiccions que d'ençà la victòria franquista havien d'afrontar els catalans de Burgos. Certament, les directrius ideològiques del franquisme i la burocràcia s'havien instal·lat a tots els àmbits culturals, començant per l'Ateneu Barcelonès, que, des del 1939, restava sota la tutela de la Delegació de Propaganda de la Falange. Joan Ramon Masoliver, vocal de la nova junta formada al febrer d'aquell mateix any, així com de la que es crearia al mes següent sota la presidència de Luys Santa Marina, clarificà posteriorment aquests vincles: «pareció oportuno constituir una primera junta compuesta por elementos de la Casa que, al mismo tiempo, tuviesen relevante personalidad o función en el nuevo régimen, con el Delegado de Propaganda como vocal nato, puesto que Propaganda había de ser la que salvase el Ateneo y éste el instrumento para que operase aquélla, indirectamente, en el ámbito cultural» (Arxiu de l'Ateneu Barcelonès 1943). Com a prova d'aquesta voluntat, quan Joan Ramon Masoliver va abandonar la junta al març de 1940 per viatjar cap a Itàlia, el vincle entre l'Ateneu i la delegació de Propaganda va quedar garantit per la presència de Riquer, el seu substitut en aquella delegació.

Poc després de la seva incorporació com a vocal de la junta de l'Ateneu, Martí de Riquer va esdevenir responsable de la programació del cicle de conferències de l'Ateneu, la principal activitat pública de la institució durant els primers anys de la postguerra i, en paraules de Masoliver «uno de los mejores vehículos de nuestras ideas» (Arxiu de l'Ateneu

Barcelonès 1943). L'arxiu de la institució conté un registre exhaustiu de les conferències mensuals –entre quatre i deu, llevat de l'estiu–, de les quals el secretari havia d'enviar mensualment una relació detallada al Govern Civil de Barcelona. Entre aquestes, destaquen les lectures poètiques de les obres d'alguns dels joves poetes més identificats amb Falange com Félix Ros, Luis Rosales, Luís Felipe Vivanco (1941)..., i també de Gerardo Diego (1944) i Vicente Aleixandre (1948). Alguns conferenciants van assolir un notable èxit de públic, com va ser el cas d'Eugeni d'Ors i Salvador Dalí. I un jove Camilo José Cela, pel novembre de 1945, va fer lectura pública dels primers capítols d'una novel·la inèdita, que més endavant prendria el títol de *La Colmena*. La presentació va ser seguida d'un sopar de setze persones al restaurant Set Portes, on van trobar-se, entre altres, Cela, Santa Marina, Agustí, Riquer i Masoliver, qui va fer de ciceró barceloní de l'escriptor galleg: «En Barcelona, Cela se ha enterado de todo y lo ha visto todo, bajo la guía de Juan Ramón Masoliver» (Laercio 1945). L'estada de Cela a Barcelona va deixar un bon record a l'autor: «Tardé en reponerme, cuando llegué a Madrid. Barcelona fue esa amante enamorada que no nos deja, a fuerza de amor y amor –un beso, una reverencia, otro beso, otra reverencia– tiempo para la ducha» (Cela 1945).

Masoliver i Riquer van presentar la seva dimissió com a vocals de la junta de l'Ateneu Barcelonès el mateix dia i com a resultat d'un mateix fet. El 12 de febrer de 1952, Martí de Riquer escrivia al president de la institució, Luys Santa Marina: «Presento mi dimisión única y exclusivamente porque en la conversación de ayer me dijiste que en la junta celebrada el pasado sábado, día 9, acordaron unánimemente los que asistieron a ella que dejara de pertenecer a la directiva del Ateneo Barcelonés José Pardo. Sé lo mucho que Pardo se ha preocupado por el Ateneo y conozco cuánto ha hecho por nuestra ciudad, lo que a mi juicio implicaba que siguiese

Mercè Abril Esteve

formando parte de la junta en que figuramos Juan Ramón Masoliver y yo, antecesores suyos en la Delegación de los Servicios de Propaganda» (Riquer 1952). Masoliver transmetia també molt clarament a Riquer quines havien estat les seves motivacions: «En mi carta a Luys recuerdo la génesis de esa junta y la presencia que en la misma nos atribuimos, de acuerdo con la superioridad, los sucesivos jefes de Propaganda, pero nunca con funciones específicas. En fino reconocimiento, la junta instauró la simpática costumbre de conservar nuestro puesto en la misma, aun después de haber cesado nuestro cometido oficial. Y que al romperse esa loable tradición en la persona de quien más merecimientos tenía contraídos, cual es nuestro amigo Pardo, obsta decir que me considero relevado de toda obligación para con aquella junta. Satisfecho de solidarizarme con tu noble actitud, sabes es tuyo buen amigo, que te abraza» (Masoliver 1952).

Les dimissions de Riquer, Masoliver i Santa Marina –aquest últim va deixar la presidència de l'Ateneu un més

després–, coincidiren amb un canvi d'orientació del règim. El nou govern de juliol de 1951 havia integrat l'antiga Subsecretaria d'Educació Popular dins el Ministeri d'Informació i Turisme de Gabriel Arias-Salgado, i els vells falangistes començaven a ser arraconats tant al govern com a les diferents institucions. Aquests nous aires van aribar a l'Ateneu Barcelonès, on la vella junta va ser substituida per una de nova i menys relacionada amb el falangisme. Com a nou president, va ser anomenat Pedro Gual Villalbí, vinculat al Foment del Treball Nacional, catedràtic de l'Escola d'Alts Estudis Mercantils i amb un tarannà més pròxim al del també nou governador civil de Barcelona, Felipe Acedo Colunga, que havia estat nomenat el 17 de març de 1951, just després de la primera vaga dels tramvies.

Entre els anys 1942 i 1950, l'activitat professional de Martí de Riquer va anant centrant-se de manera exclusiva en la tasca de professor de la Universitat de Barcelona, fins a accedir, el 1950, a la càtedra d'«Historia de las Literaturas Románicas y Comentario estilístico de textos clásicos y modernos románicos» de la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Barcelona. No obstant això, continuà vinculat al seu nucli d'amics de l'Ateneu i de Propaganda, amb els quals, juntament amb les seves esposes, es reunia cada dissabte, després de sopar, a una casa diferent, per a fer el cafè i la copa i conversar llargament. Dioniso Ridruejo recorda les primeres reunions: «Xavier de Salas y su mujer Carmen Ortueta habían colaborado conmigo en Burgos y seguí frecuentándolos (...). La casa que habitaban, en la calle Lauria, era nueva y estaba llena de cuadros y de libros. Allí venían con frecuencia Masoliver y Martín de Riquer y alguna vez Luys Santa Marina, Janés y otras personas del mundo literario» (Ridruejo 1977). El nucli inicial d'aquelles trobades, que es remunten a la primera meitat dels anys quaranta i que Luis Monreal anomenava «la tertulia de los sabios», estava integrat per Joan Ramon Masoliver, Xavier de Salas i Carmen Ortueta, Luis Monreal i Montserrat Agustí, Guillem Díaz-Plaja i Conxita Taboada, Martí de Riquer i Maria Isabel Permanyer, la vídua Ester de Andreis, Ricardo Fernández de la Reguera i Susana March, Pepiño Pardo i Núria Vélez, Carlos Martínez Barbeito i Ana M. Sotomayor.

Amb el pas del temps, Santa Marina, Masoliver –que passava llargues temporades a Roma–, i el matrimoni Salas –que es va traslladar a Londres–, van abandonar la tertúlia dels dissabtes, al mateix temps que, ja entrada la dècada dels cinquanta, s'hi van incorporar alguns professors universitaris amics de Riquer, com Antoni Vilanova i la seva dona Lolita Soler i José María Valverde i Pilar Gefaell. Tot i que les trobades es feren mes esparses a mesura que passaven els anys, bona part del grup va seguir coincidint en dates assenyalades, com al lliurament del premi Nadal, que havia estat creat a Barcelona el 1944 i del qual formaven part del jurat Ignasi Agustí, Joan Teixidor, Josep Vergés i Joan Ramon Masoliver, i al premi Ciutat de Barcelona, que va ser convocat per primera vegada l'any 1949. Un altre punt d'encontre fou la celebració dels Cursos d'estiu de Puigcerdà, organitzats conjuntament pel Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Escuela de Filología de Barcelona) i les universitats de Barcelona i Saragossa. Així, l'edició de l'any 1949, de la qual Riquer era un dels organitzadors, va comptar amb la participació d'especialistes no universitaris, entre els quals hi havia Ignasi Agustí, Carmen Conde, Susana March, Joan Estelrich, Ricardo Fernández de la Reguera i Joan Ramon Masoliver.

Durant mig segle, l'activitat de Martí de Riquer es va centrar en la universitat, l'Acadèmia de Bones Lletres, la recerca i la feina editorial. Joan Ramon Masoliver va moure's sempre en el món de la cultura, mitjançant la seva feina de crític literari, diverses iniciatives editorials i treballs de traducció. Al llarg d'aquest temps, les seves trajectòries vitals i professionals

van separar-se força, però els dos amics van mantenir un vincle generacional, és a dir, una amistat que Masoliver considerava «la sal del intelecto» (Masoliver 1960) i que Riquer no va deixar mai de freqüentar.

NOTA BIBLIOGRÀFICA

AMAT, Jordi (2008). «Memoria(s) de la tertulia del Lyon d'Or». *Ínsula*, 738, (juny).

ARXIU DE L'ATENEU BARCELONÉS (1943). *Acta de la reunió de la Junta Directiva*, (29 de març).

AUB, Max (1995). *La gallinita ciega*. Barcelona: Alba, p.127.

CELA, Camilo José (1945). «Redescubrimiento de Barcelona», *La Vanguardia Española*, 15 de desembre.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1996). *Memoria de una generación destruida* (1930-1936). Barcelona: Aymá, p.180.

DUEÑAS, Oriol (2005). *Joan Ramon Masoliver i Martínez de Oria*. A: SOLÉ I SABATÉ, Josep M. (dir.). *Historia del franquismo*, vol I, Barcelona: Edicions 62, p. 211.

FONTANA, José María (1951). *Los catalanes en la guerra de España*. Madrid: Samarán, p. 49-50.

GATELL, Cristina; SOLER, Glòria (2008). *Martí de Riquer. Viure la literatura*. Barcelona: La Magrana, p. 192.

GRACIA, Jordi (2007). (ed). *El valor de la disidencia. Epistolario inédito de Dioniso Ridruejo (1933-1975)*. Barcelona: Editorial Planeta, p. 51.

HUERTAS, Josep M.; GELI, Carles (2000). *«Mirador», la Catalunya impossible*. Barcelona: Proa, p. 44-45.

LAERCIO [Luis Monreal Tejada] (1940). «Adiós a Juán Ramón». *Solidaridad Nacional*, 15 de gener.

– (1945). «Camilo J. Cela, en Barcelona», *Solidaridad Nacional*, 1 de novembre.

MASOLIVER, Joan Ramon (1952). *Carta de Joan Ramon Masoliver a Martí de Riquer*. 15 de febrer. Arxiu Martí de Riquer.

– (1960). «Pero es suya el alba de oro». *La Vanguardia Española*. 29 de junio.

NONELL, Salvador (1956). *El tercio de Requetés de Nuestra Señora de Montserrat*. Barcelona: Editorial E. Casulleras, p. 9.

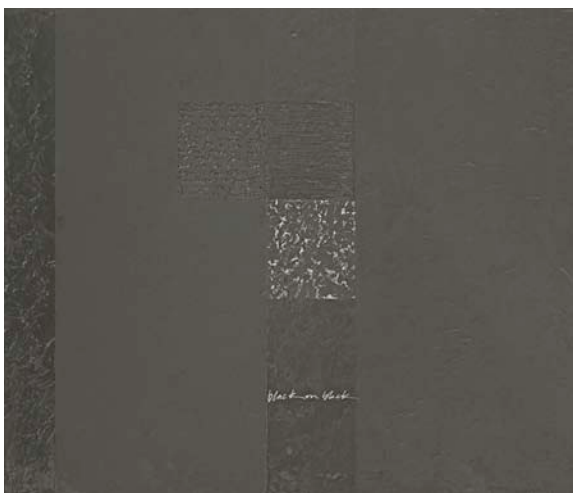
RIDRUEJO, Dionisio (1977). *Casi unas memorias.* Barcelona: Editorial Planeta, p. 255.

RIQUER, Martí de (1952). *Carta de Martí de Riquer a Luys Santa Marina*. 12 de febrer. Arxiu Martí de Riquer.

SALAS, Xavier de (1940). «"Azor" en el Lion d'Or». *Destino*, 178, (14 de desembre).

Sònia Hernández Hernández

La relación entre Max Aub y Juan Ramón Masoliver: la nostalgia como puente entre distancias insalvables



Anna Valls

«Bastante desilusionado, Juan Ramón. Bastante por no decir más. Cenaremos una noche. He aquí que estos que trajeron el régimen a cara descubierta son los que hoy —traspapelados— ya no están de buen ver.» (Aub 1995). Esta fue la impresión que el crítico, escritor y promotor cultural Juan Ramón Masoliver (Zaragoza, 1910-Barcelona, 1997), produjo en Max Aub cuando ambos se encontraron, el 18 de septiembre de 1969, durante el primer viaje de Aub a España después del exilio. Y de la siguiente manera, desde las páginas de *La Vanguardia*, Masoliver veía la llegada de Aub: «Buena entrada de caballo siciliano la del narrador y *teatrante* Max Aub, cuando esta es su venida a la España de los años mozos y a traducir en viva presencia lo que ha sido denodado y eficaz servicio a la letra y el espíritu hispanos durante seis interminables y azarosos lustros de privación de patria» (Masoliver 1969). Son éstas dos impresiones que proyectan públicamente una amistad antigua, cultivada a lo largo de los años a pesar de las opciones contrarias de los dos protagonistas durante la Guerra Civil Española, en la que ambos tomaron parte activa en la defensa de la política cultural de los respectivos bandos: Max Aub desde la defensa de la República y el posterior exilio y Juan Ramón Masoliver desde su cargo de jefe provincial de Propaganda en el gobierno franquista durante la guerra y hasta 1940. Lo que nació como una convergencia de inquietudes intelectuales de juventud se desarrolló por caminos contrarios, hasta llegar a una aceptación mutua marcada por la resignación y el desencanto; justificada solamente por la nostalgia.

La historia de esta relación empieza en 1930, cuando el entonces estudiante de Derecho y Letras que era Masoliver formaba parte de un grupo de universitarios del mítico Pati de Lletres de la Universidad de Barcelona que se reunía en Vilafranca del Penedès para organizar actividades culturales. Entre ellas, representaciones teatrales y la edición de la revista *Hèlix,* una plataforma de difusión en Cataluña del ideario surrealista dirigida por Pere Grases y Masoliver. También formaban parte del grupo Rodolfo Llorens, Carles Clavería, Guillermo Díaz-Plaja, Ana Maria Saavedra y Ció Casanova. Vilafranca del Penedès fue el lugar escogido porque muchos de los integrantes del grupo eran naturales de allí y participaban en las iniciativas culturales del municipio.

Una de las sesiones teatrales auspiciada por el grupo se dedicó a Max Aub. El 4 de enero de 1930, en el Orfeó Vilafranquí, se representó *El casament per força*, de Molière y *El desconfiado prodigioso* de Aub, traducido como *El malfiat extraordinari* por Josep M. Millàs Raurell. La representación pretendía complementar o, como mínimo, acompañar una exposición de pintura promovida por *La Gaseta de Vilafranca* y en ella actuaron conjuntamente miembros del grupo de Masoliver y algunos integrantes del elenco teatral de la Asociación Católica vilafranquesa (Foguet 2003). Como ha señalado Francesc Foguet Boreu, las obras escogidas para la sesión teatral encajaban con el ideario vanguardista de *Hèlix*, porque combinaban tradición y aventura en un clásico como Molière pasado por el filtro de la modernidad, por un lado, y por el otro, se acogía la obra de un escritor español de vanguardia cuya obra era considerada por el grupo como un atrevido intento de penetrar en la modernidad.

Las páginas de *Hèlix* se ocuparon de esta sesión teatral, en el número 8 (enero de 1930). Allí se recogen las palabras que Aub envió a los organizadores para que fuesen leídas antes de la representación, donde defiende un teatro que golpee "de frente, de revés y al través" al espectador hasta hacerle olvidar su voluntad. En el artículo "Sessió de teatre Max Aub" en ese mismo número, Masoliver (aunque el texto aparezca sin firmar), además de dejar constancia de la velada teatral a modo de crónica, destaca la fuerza con la que la obra de Aub empuja hacia la búsqueda de la Verdad que, según los postulados surrealistas, se halla en el inconsciente del ser humano. También subraya Masoliver el acierto del personaje desconfiado que ya está embarcado en esa pesquisa. Nos hallamos, por lo tanto, ante el inicio del profundo respeto que Masoliver siempre sentiría por Aub.

Al acabar sus estudios de Derecho y Letras, Masoliver viajó a París a la Escuela de Altos Estudios Diplomáticos. Poco después, tras su regreso a Barcelona, volvería a marcharse, esta vez para viajar a Génova, en cuya universidad trabajaría como lector, una labor que enlazó con la corresponsalía en Italia para *La Vanguardia*. Por lo tanto, no volvería a España hasta 1936, una vez iniciada la guerra. Sin embargo, sus viajes a Barcelona, como los de Max Aub, se sucedieron. Es precisamente en algunos de estos viajes en los que los dos escritores protagonizaron nuevos encuentros en la tertulia del Café Lyon, al final de la Rambla barcelonesa, donde se reunían Martín de Riquer, Josep Janés Olivé, Guillermo Díaz-Plaja, Xavier de Salas, Masoliver, Félix Ros y José Jurado Morales (Carbajosa; Carbajosa 2003).

Relación quemada por la guerra

Si como «generación quemada» Masoliver bautizó a aquel grupo de jóvenes que en los treinta iniciaban lo que se vaticinaba como una brillante carrera intelectual y que se vio truncada por la guerra, también se podría considerar quemada la relación entre Aub y Masoliver por las mismas circunstancias. El segundo optó por el bando insurrecto el 18 de julio, mientras que –en su fidelidad a la República–, el primero acabó en el exilio después de pasar por diferentes campos de concentración en Francia y Argelia. A partir de 1940, Masoliver renunció a su cargo como delegado de prensa y propaganda y aceptó la corresponsalía internacional de *La Vanguardia*; paralelamente, Aub protagonizaba la odisea que le llevaría a establecerse en México en 1942. Sin embargo, existen algunos indicios que nos hacen pensar que la relación entre ambos se mantuvo, como la correspondencia o envíos varios.

En junio de 1968, Aub publica en *Papeles de son Armadans* el artículo «Apunte de Jorge Guillén, con Max Aub al fondo, por éste», que ya había aparecido en el número de enero-febrero de ese mismo año de *Revista de Bellas Artes* en México. Aub envía un ejemplar de una separata de este artí-

culo a Masoliver, en el que introduce la dedicatoria «¡Feliz año!», cosa que, además de confirmar un cierto contacto entre ambos, hace pensar que el envío pertenece a finales de ese mismo año o principios del siguiente. Otra muestra de este contacto es el discurso en el que Max Aub ficcionalizó su investidura como miembro de la Real Academia de la Lengua en diciembre de 1956. Su parlamento de ingreso fue *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo,* y como tal fue editado en México en 1971, aunque en la edición se hacía responsable a la madrileña Tipografía de Archivos, en Olózaga, I. Masoliver recibió un ejemplar de esta edición, con la que Aub volvía a felicitarle el Año Nuevo. Es difícil datar el envío, pero Ignacio Soldevila manejó un ejemplar con un autógrafo similar al que consta en el de Masoliver, donde se desea un «muy feliz 1972», por lo que podemos decir que ambos ejemplares forman parte del mismo envío cercano a las navidades de 1971 (Soldevila 2000). En el caso del ejemplar de Masoliver, Aub añade a la dedicatoria un significativo «diviértete», que resucita la idea de una antigua complicidad y un sentido del humor común.

Los viajes de Max Aub a España después del exilio

El 23 de agosto de 1969, Aub llegaba a Barcelona, con la intención (o excusa) de recopilar información para el libro que pretendía escribir sobre Luis Buñuel. «Vengo, no vuelvo», escribió, dijo y repitió el exiliado. «Venida más sonada en cuanto no es regreso –como en tantos del exilio– sino un asomarse, que permite ver con ojos limpios», como escribió Masoliver (Masoliver 1969) con motivo de la llegada de Aub a España. El viaje duraría hasta el 4 de noviembre de ese mismo año y le llevaría por Barcelona, Valencia y Madrid, además de una breve visita a Calanda, población natal de Luis Buñuel y de la madre de Masoliver. A su llegada, Aub encuentra un panorama que le resulta desolador: el público español desconoce su trabajo, a pesar de las iniciativas editoriales que habían comenzado a recuperar sus obras. En 1969 se habían publicado en España las obras de teatro *San Juan*, en la revista *Primer Acto* (mayo 1964) y *Morir por cerrar los ojos* (Aymá, 1967); las novelas censuradas *Las buenas intenciones* y *La calle de Valverde* (Delos-Aymá, 1968); los relatos de *El Zopilote y otros cuentos mexicanos* (Edhasa, 1964) y *Yo vivo* (El Bardo, 1966); la colección de ensayos *Pruebas* (Ciencia Nueva, 1967) y una antología de *Mis páginas mejores* (Gredos, colección Antología Hispánica, 1966) (Aub 1995).

Masoliver, desde su tribuna en *La Vanguardia* –que ocupó a partir de su regreso a España a principios de los cincuenta tras su corresponsalía internacional– había escrito sobre Aub ya antes de la visita. El 14 de noviembre de 1968 publica «La lección de Max Aub», donde repasa los libros publicados por Aub antes de la guerra y comenta obras posteriores como *Jusep Torres Campalans*, *Campo de Almendros*, *La calle de Valverde*, *El laberinto mágico*, *Campo cerrado, Campo abierto* y *Campo de sangre*. Además, el autor vuelca algunos recuerdos de la amistad juvenil que mantuvieron.

«Rubianco, regordete y encristalado, siempre agitado y jocundo, parlanchín, con sus rodadas erres galas y no sé qué hipos germanos, amenazados con populacheras salidas de corte valenciano.»

Así describía físicamente al exiliado, a la vez que recuerda los tiempos de «viajante de botones a presión» y un cierto parentesco con Karl Marx, del que asegura que Aub era sobrino nieto. Sólo en un punto del artículo se puede hallar el reflejo de la oposición ideológica existente entre ambos, donde Masoliver denuncia que Aub siga aferrado a su discurso político anterior a la guerra civil, lo que le impide analizar la contienda con una cierta perspectiva. De hecho, como

reconoce el crítico literario, aceptar esa distancia o perspectiva hubiese sido «vaciar el drama»:

> «Aunque alguna reflexión chirríe a nuestros oídos al calibrarla con los recuerdos. Si no fuese que de tan cerca nos toca, y más a quienes lo vivimos, sugeriría que se lea como si de contienda ajena se tratase. Pero es pedir imposibles, y el propio autor no admitirá esa inevitable pérdida de vigor, semejante vaciar el drama.»

Cuando el «teatrante» llegó a España, Masoliver sorprende dedicándole un artículo en el que apenas habla de él. El 18 de septiembre de 1969 –pocos días después del primer reencuentro entre ambos que Aub describe en *La gallina ciega* y que analizo más adelante–, Masoliver publica el artículo «De muertos, menos muertos», donde da la bienvenida a Aub, pero en un hábil requiebro abandona al valenciano para ocuparse de una pasión común: la poesía y la figura de Juan Ramón Jiménez. Antes, sin embargo, deja constancia de su solidaridad con quien durante «cinco lustros» se ha visto privado de patria y de fratria, puesto que, al volver, Aub se ha encontrado con grandes dificultades para entenderse con «las nuevas promociones de escritores y público lector». Masoliver se ocupa de Juan Ramón Jiménez porque recoge una denuncia de Aub en que éste reprochaba el olvido injusto a que se sometía en España a Juan Ramón. Masoliver recoge la protesta de Aub para reivindicar la figura del «andaluz universal», a la vez que reconoce públicamente el acertado criterio del valenciano no menos universal.

Otra muestra del respeto mutuo que se profesaban lo encontramos en *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*. Aub había publicado, entre 1932 y 1934, algunos fragmentos de esta novela en la revista *Azor*, dirigida por Luys Santa Marina; pero fue en 1934 cuando publicó la primera edición de la novela, que ampliaría en 1965 y en 1971. En la introducción de la tercera parte, aparece una anotación firmada por Max Aub sobre el supuesto suicida protagonista de la novela. En ésta se valora cómo ha afectado el paso del tiempo a la figura de Álvarez Petreña y Aub menciona a Luys Santa Marina, Xavier de Salas y Juan Ramón Masoliver preguntándose si ellos recordarían a Álvarez Petreña, recurriendo a esa técnica tan habitual en él basada en la conjunción de realidad e imaginación. Al nombrar a estos intelectuales (los tres pertenecían al *establishment* franquista), Aub reconoce el respeto que siente por ellos, pero a la vez (en un gesto de afectuosa provocación) los interpela indirectamente al preguntarse cómo valorarían ellos –desde España– un personaje como Petreña. A propósito de la novela, el 10 de mayo de 1971 Aub enviaba una carta a Masoliver desde su residencia en la calle Euclides de México en la que le anunciaba la aparición de la edición definitiva de la obra y donde le avisaba que se vería citado. En la misma misiva, el exiliado comunica al crítico que al cabo de pocos meses también podría verse como personaje en *La gallina ciega*, «el relato de nuestro encuentro». La carta es una cuartilla que se encuentra en la Fundación Juan Ramón Masoliver. También existe una copia en la Fundación Max Aub.

La gallina ciega es un lúcido retrato de la España que el escritor exiliado encontró en su viaje de 1969. La primera aparición de Masoliver en este *Diario español* corresponde al 10 de septiembre, aunque es para constatar la ausencia del crítico en un cóctel con profesionales de la edición y la prensa de Barcelona. Cinco días después, Aub vuelve a citar a Masoliver para explicar la visita que le hizo acompañado de Manuel Herrero. La anotación hace referencia a la opción falangista de Masoliver durante el conflicto. En este punto es interesante recordar cómo Juan Ramón Masoliver insistió en numerosas ocasiones que él nunca fue falangista, sino requeté. Con ironía o asombro, Aub menciona que el crítico es primo lejano de

Buñuel, del cual recuerda cómo expulsó a Masoliver de su casa en 1934 porque éste había intentado hacerle propaganda falangista. Con tal recuerdo como punto de partida, en la conversación emergen los nombres de amigos comunes de la juventud: Luys Santa Marina, Carlos Clavería, Sebastián Gasch, Lluís Montanyà y Salvador Dalí.

En este encuentro, Aub se proponía entrevistar a Masoliver para su proyectado libro sobre Buñuel. La cita se convierte en un violento encontronazo de dos amigos que optaron por vías políticas diferentes y que, a pesar del amor común a la literatura o la cultura, corroboran que hay distancias insalvables. Este tono de desencanto y de aceptación resignada de la divergencia ideológica es el que Aub utiliza cuando se dirige a Masoliver:

> «Saben de lo que hablan. Saben "de qué van" como se dice aquí; tristes y sin remedio. Sin darse por vencidos pero convencidos de que no tienen nada que hacer. Ni protestar pueden. De ahí cierta simpatía: no nos engañamos. Cosa rara: nos conocemos y nos reconocemos, cada quien en su sitio; ellos, desde luego, no en el que esperaban –con ciertas razones– merecer.» (Aub 1995)

El régimen ha sido nefasto incluso para aquellos que lo defendieron. Treinta y tres años después, el tedio y la miseria han colocado en lugares similares a exiliados y a algunos de aquellos que se quedaron al lado de los vencedores. Así se produce un acercamiento de posturas antagónicas y se recupera la entrañable simpatía que Aub siente por Masoliver y otros personajes similares.

El entusiasta humanista vuelve a aparecer fugazmente en otras páginas del diario, cuando el 18 de septiembre lleva a cenar, a Aub, su esposa Peua y ocho personas más, a un restaurante cerca de su casa en Vallençana –la residencia familiar de veraneo en Montcada i Reixac que se convertiría en su refugio a partir de mediados de los cincuenta–, el mismo donde celebró algunas de las sesiones del Premio de la Crítica en la década de los sesenta. Y todavía aparece otra vez Masoliver, en la «Reflexión sobre la vejez» que Aub escribe el 6 de octubre. Alejado de la valoración política, el exiliado hace un balance sobre cómo ha afectado el paso del tiempo a algunos amigos de juventud. Con un juicio de una racionalidad que roza la frialdad para huir de tópicos sensibleros, Aub afirma que la vejez no los ha hecho más sabios ni más ruines ni más lúcidos, sencillamente, más torpes físicamente: de nuevo otra muestra del determinismo de Aub, que le impele a pensar que la situación, política y cultural, sobre todo, en España no puede cambiar.

El Masoliver de los *Diarios* de Max Aub está cubierto de la misma pátina de nostalgia decepcionada que comentábamos en *La gallina ciega*. Aub continúa fiel a una amistad que se ha mantenido a lo largo de los años –además de la carta de 1971, en la Fundación Masoliver se conserva una breve tarjeta de hotel que Aub envió a Masoliver desde Chipperfiel, Herts (Inglaterra), donde hizo escala para visitar a su hija Mimín, antes de su regreso a México, para dejar «constancia y agradecimiento de nuestra vieja amistad»– pero vuelve a llegar a la misma conclusión de que «no hay nada que hacer». En el fragmento del 11 de junio de 1972 de su diario, Aub asegura que a pesar de que continúe la cordialidad y el recuerdo de una amistad pasada, también permanece la diferencia insalvable. El fragmento está dominado por la desolación que caracteriza la escritura de estas entradas. La política ya no es una discusión apasionada, sino una fuente de decepción y de nostalgia por la sociedad que ni los republicanos supieron defender ni los fascistas respetar. El enfrentamiento político ha quedado diluido; sin embargo, Aub y Masoliver no pueden llegar a

una visión del pasado consensuada. La traición, los campos de concentración y el exilio construyen con los años una visión diferente a la de alguien que se sumó al bando insurgente por amor a las tradiciones y que acabó en una desilusión similar a la de los exiliados; de una manera u otra, los dos formaban parte de generaciones quemadas:

> «Comida en casa de Juan Ramón Masoliver. Ultratumba. Sí. La guerra –para los que tomamos parte en ella– no se olvida ni se olvidará, siempre presente aunque "reanudemos relaciones". Imposible olvido. Tú estuviste con unos, yo con otros. Olvidarán nuestros hijos; no digamos nuestros nietos, pero nosotros no. A pesar de nuestros deseos, algo se alza insalvable. Cordialmente, puede no haber barrera; en el orden del espíritu, ahí está, inamovible.» (Aub 1998)

En su visita, Aub se escandaliza porque Masoliver ignoraba la muerte de algunos exiliados, lo que constituye una muestra más del desconocimiento que en España se tenía de todo lo referente a los desterrados:

> «Hondísima tristeza. No hay nada que hacer, nada. Dejar al aleatorio futuro el que se restablezca algo cercano a la verdad que nadie sabe cómo fue.» (Aub 1998)

El 12 de junio Aub vuelve a citar a Masoliver y se refiere a un capítulo poco conocido de la vida del crítico: su boda a mediados de los treinta con una condesa rusa, Niusa Skarginsky. El matrimonio duró poco. Según algunos testimonios, porque la condesa se negó a acompañar a Masoliver a España cuando éste decidió participar en la guerra. Ante el secretismo que rodea este aspecto de la vida del crítico, resulta, como mínimo curioso encontrarlo en los diarios de Aub:

Manel Sorrosal

> «Masoliver: mataron a su mujer, polaca, en 1936 o mejor dicho, desapareció. Llegó de Roma el 14 o el 15. Nunca habla de ello y en cambio está en contra de su amigo, que manda una compañía y mata a un polaco y a un alemán, por serlo.» (Aub 1998)

Fragmento especialmente críptico. Según los testimonios familiares, la primera mujer de Masoliver era una condesa rusa, y no polaca como afirma Aub. En cuanto a su posible muerte en 1936, tampoco coincide con lo explicado por la familia, que asegura que años después, en los cincuenta, algún miembro de los Masoliver se encontró con ella por Roma. De la entrada del dietario también se deduce que Aub está evocando la participación de Masoliver en la guerra y que pretende explicar que éste llegó desde Roma pocos días antes de la insurrección del 18 de julio (el 14 o el 15). Sobre el matrimonio, Aub está en lo cierto cuando afirma que «nunca habla de ello», lo que causó que el tema se convirtiera en casi una leyenda. Tampoco se entiende al autor cuando

habla sobre el amigo de Masoliver que manda una compañía y mata a un polaco y un alemán sólo por serlo. Es posible que Aub esté censurando la actitud de Masoliver, quien se atreve a criticar determinadas conductas bélicas (las «de su amigo») cuando él mismo tomó parte en un bando determinado en un conflicto bélico y no habla de ello como tampoco lo hace de su primer matrimonio.

Masoliver todavía aparecería en otra de las obras aubianas. Tras la muerte de Aub, en 1985 la editorial Aguilar publicó algunas de las entrevistas que el exiliado había realizado para su proyectada gran obra sobre Buñuel en el volumen *Conversaciones con Buñuel seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta*. Uno de estos cuestionarios es el que hizo a Masoliver, primo lejano de Buñuel. El crítico habla sobre la familia Portolés –la de la madre de Buñuel– en Calanda y alaba la belleza y el carácter de su tía. Merece la pena destacar que los dos primos lejanos coincidían en una adoración casi fanática por sus respectivas madres. Masoliver también habla de los años de estudiante de Buñuel en la Residencia de Madrid y su relación con Dalí y Lorca. Sale a colación en la entrevista la participación de Masoliver en el rodaje de *L'âge d'or*. De la entrevista, llama la atención la capacidad de Aub para fijar la tan particular manera de hablar de Masoliver: sus frases entrecortadas, los exabruptos inesperados y la agilidad de ideas.

Homenaje póstumo

El 25 de julio de 1972, tres días después de la muerte de Aub, Masoliver publicaba la necrológica del exiliado en las páginas de *La Vanguardia*. Bajo el título «Max, el vanguardista», Masoliver repasa la figura y la obra del fallecido. Los recuerdos del homenajeador fluyen espontáneamente para recordar la visita a España que había hecho Aub tres años antes y que dejó fijada en *La gallina ciega*:

> «Una crónica en que, no sé si bien o mal librados, nos movemos –con la amarga carga de esos muchos años– los que entonces subsistimos y muchos de los de después».

Sobre esta obra, Masoliver añade que se trata de un testamento que ofrece la filosofía personal del autor. En su recuerdo de los últimos encuentros con Aub, Masoliver menciona el encuentro en Vallençana para hablar sobre Buñuel:

> «El gesto derribado, todo ojos, casi abultando más que las grandes gafas, cuando al apearse me congratuló por su buen aspecto, pese a los tres achuchones de corazón disminuido, estrecho de hombros y más abultada, por lo mismo, la no chica cabeza, poco quedaba del Maxito, de nuestras mocedades, aquel rubianco, encristalado y regordete».

Después de recordar su ascendencia familiar, Masoliver vuelve a los años de juventud para evocar al Aub vanguardista, al que diferencia claramente del Aub gramático o profesor. El crítico reivindica al primero, a pesar de que considera que en los años previos a su muerte gozó de mayor reconocimiento el Aub de las últimas obras. Masoliver, en cambio, defiende el Maxito vanguardista frente al adoctrinador. Un gesto no exento de nostalgia: recuperar al Aub vanguardista era recuperar los tiempos de *Hèlix*.

La biografía de Juan Ramón Masoliver y Max Aub justifica que los dos pudiesen ser transformados en personajes literarios para las respectivas creaciones. La aparición de uno y otro en sendos trabajos son las instantáneas de una relación compleja, en la que la nostalgia de la juventud establece la única vía de comunicación posible que se alza entre el abismo que separa dos márgenes irreconciliables.

NOTA BIBLIOGRÀFICA

A. Bibliografía general

AA.VV. (2000). *Max Aub. Documenta (1903-1972)*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana/Generalitat Valenciana.

– (2000). *Max Aub/Jusep Torres Campalans*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana/Generalitat Valenciana.

AZNAR SOLER, Manuel (1993). *Max Aub y la vanguardia teatral: Escritos sobre teatro (1928-1938)*. Valencia: Aula de Teatre/Universitat de València.

– (ed.) (1978): *Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana* (II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas). Barcelona: Laia.

CARBAJOSA, Mónica; CARBAJOSA, Pablo (2003). *La corte literaria de José Antonio*. Barcelona: Crítica.

FOGUET, Francesc (2003). «*Hèlix*: una avantguarda sense teatre». *Quaderns de Vallençana*, núm. 1 (junio), p. 36-47.

HERNÁNDEZ, Sònia; ACÍN, Ángel (2002). *Juan Ramón Masoliver. Dies llegits*. Montcada i Reixac: Fundación Juan Ramón Masoliver.

MASOLIVER, Juan Ramón (1968). «La lección de Max Aub». *La Vanguardia* (14 noviembre).

– (1969). «De muertos, menos muertos». *La Vanguardia* (18 de septiembre).

– (1972). «Max, el vanguardista». *La Vanguardia* (25 de julio).

– (1930). «Sessió de teatre Max Aub». *Hèlix*, núm. 8 (enero).

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (1995). «J.R. Masoliver: "Leer sirve para vivir"». *Culturas de Diario 16* (4 marzo), p. IV-V.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (2001). *Historia de la novela española (1936-2000)*. Vol. I. Madrid: Cátedra

– (2000). «Bibliografía de Max Aub». En: *Max Aub. Documenta (1903-1972)*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana/Generalitat Valenciana.

VALLS, Fernando (1983). «Hablando con Juan Ramón Masoliver». *Cuadernos de traducción e interpretación,* p. 163-175.

B. Ediciones de obras de Max Aub utilizadas en este trabajo

AUB, Max (1995). *La gallina ciega*. Edición. de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba Editorial.

– (1998). *Diarios (1939-1972)*. Edición. de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba Editorial.

– (1999). *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*. Madrid: Viamonte.

– (1985). *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar.

Artículo publicado por primera vez en AA.VV. (2006). *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Edición de Manuel Aznar Soler. Sevilla: Grupo de estudios del exilio literario/Renacimiento.

4

Tomasa Martín Fernández

Lola Berenguer Suárez

Vall Karsunke

Daniel Monfort Gil

Jordi Lafon Guerrero

Norma Ponce

Eric Marc Trensig

Xavier Marín Ripoll

Juan Francisco Segura Martínez

4 Juan Ramón Masoliver

Dolores Manjón-Cabeza:
La revista 'Entregas de poesía' (1944-1947)

Míriam Gázquez Cano:
'Poesía en la mano' (1939-1941): un camí cap a Europa a la Barcelona dels anys quaranta

José María Espinasa:
La convivencia de dos lenguas

Dolores Manjón-Cabeza

LA REVISTA 'ENTREGAS DE POESÍA' (1944-1947)

Tomasa Martín Fernández

Cuenta Albert Manent (1990) que Juan Ramón Masoliver, durante uno de sus frecuentes viajes desde Italia a Barcelona, fue animado por el poeta Fernando Gutiérrez a crear una revista poética que fuera más allá de lo que el tristísimo panorama literario de 1943 podía ofrecer. Juan Ramón aceptó, y junto a Gutiérrez (sobrino de Luys Santa Marina, por entonces director del Ateneo y del diario *Solidaridad Nacional*) y al poeta canario Diego Navarro, recién llegado a Barcelona, sacó a la luz 24 números de una revista poética que es recordada hoy no sólo como una joya de la edición, sino también como una colección sorprendente por la originalidad y la calidad de sus textos.

Se evitó el termino «revista» para eludir la dureza de la censura con las publicaciones periódicas, y se eligió el de *Entregas de poesía*. El primer número salió a la venta en el mes de enero de 1944 (*annus mirabilis* para la poesía española), y aunque no iba acompañado de ningún editorial ni nota aclaratoria, mostraba a las claras cuáles eran las intenciones de la publicación: alta calidad tipográfica; apertura hacia países vecinos, con la publicación de al menos un poeta extranjero contemporáneo en cada número, cuya obra podía leerse en su lengua original y en traducción; recuperación de un pasado poético nacional diferente al de los tópicos de la época (Manrique-Garcilaso-San Juan) mediante la inclusión de clásicos desconocidos o facetas desconocidas de clásicos conocidos; y, lo que hoy resulta más interesante, el lanzamiento de un grupo de poetas barceloneses o residentes en aquel momento en Barcelona cuyo denominador común era su alejamiento de las corrientes garcilasistas.

Quizá, para comprender mejor lo que significó en su momento *Entregas de poesía,* habría que recordar que la edición poética española en 1943 se limitaba básicamente a difundir desde Madrid un imposible neoclasicismo imperial (al fondo, *Escorial*), a recoger la voz de la «Juventud creadora» en sonetos cargados de referencias a menudo patrióticas o religiosas en la recién creada revista *Garcilaso,* y a la publicación de los primeros libros de la colección Adonais. Algunos intentos periféricos de disidencia poética (*Espadaña*, *Corcel*) no habían tenido hasta entonces repercusión alguna. Frente a *Escorial* y, sobre todo, frente a *Garcilaso*, Juan Ramón

Masoliver levantó una propuesta poética acorde con sus gustos, su personalidad, sus vivencias: un querer anudar la poesía española con la europea, una búsqueda de la calidad por encima de otras cuestiones y una apuesta por poéticas diferentes a las oficiales.

Numerosos testimonios dan fe de que el propósito principal de Juan Ramón Masoliver al aceptar la edición de *Entregas de poesía* fue apartarse de las corrientes madrileñas oficiales. Así, el propio Masoliver reconoce en la despedida de la revista («Hasta luego», 1947) que se habían querido paliar las carencias de la poesía de principios de los cuarenta, que «parecía abandonada al cultivo de unas formas pseudo renacentistas, poco individualizadas y que de los clásicos no habían tomado más que el aire». Uno de los poetas que colaboraron desde el principio en *Entregas*, José Cruset, me confesó que Juan Ramón había admitido cualquier poema de calidad excepto, expresamente, los de la corriente garcilasista. Como cualquier intención, ésta también se olvidó en ocasiones, por conveniencia o amistad (Diego Navarro publica sonetos claramente neoclasicistas e incluso José García Nieto llegó a ver publicados sus poemas en *Entregas*), pero es indudable que la estética que domina la revista es otra, desde el primer número hasta el último: son las vanguardias, especialmente el surrealismo lo que da unidad a *Entregas de poesía* durante los tres años que vio la luz. En las antípodas de sus colegas madrileños, Masoliver supo reunir en torno a la publicación a una serie de autores (algunos consagrados, la mayoría noveles) que no habían olvidado las lecciones de los grandes poetas de antes de la guerra ni los hallazgos formales o temáticos de las vanguardias. Desde la perspectiva actual, el mayor mérito de la publicación radica precisamente en esta recuperación del inmediato pasado poético y en haber dado voz al surrealismo (¡en 1944!) no sólo con poemas de Juan Eduardo Cirlot o de Julio Garcés, sino también con inequívocos textos de crítica poética, como el de Antonio Vilanova en el número 1 de *Entregas* o el de Louis Aragon en el número 5.

Pero no es ésta la única sorpresa que ofrecía *Entregas* a sus lectores barceloneses. Para empezar, los clásicos (Francisco de la Torre y Sebil, Antonio de Maluenda, Francisco de Portugal, Bion de Esmirna, Baltasar Gracián, el *Libro de los Muertos*, etc.), que tal vez por sí solos no entusiasmaban a ciertos lectores, se combinaron con juegos como la «Sanjuanada» de junio de 1944 (poemas anónimos, de Cervantes, Lope y Calderón sobre el día y la noche de San Juan), la «Inocentada poética» de diciembre de 1944, las «Albas provenzales» de Martín de Riquer también en el mismo número, la «Antología de poemas dedicados a damas dolientes» (marzo-abril de 1945), la «Selección de poesías en lengua extranjera de autores españoles» (15-16) o su complementaria «Selección de poesías castellanas de autores extranjeros» (18). Aunque los clásicos fueron desapareciendo después de la marcha de Masoliver a Italia a finales de 1945, la labor de difusión y especialmente el talante con el que se hizo serían largamente recordados. Así, Molina Foix recordaba en 1998, en un artículo titulado «Ser bi», que en *Entregas de Poesía* «el gran crítico y traductor catalán Juan Ramón Masoliver presentaba unas *Poesías en lengua extranjera de autores españoles*. El año y la situación no favorecían entre nosotros el cosmopolitismo ni la vocación internacional, pero ahí estaba Masoliver con discreción, con el manto prudente del erudito, rastreando hermandades literarias entre lenguas y países tradicionalmente rivales» (Molina Foix 1998).

Otra de las novedades de *Entregas de poesía* fue la frecuente inclusión de textos teóricos críticos, muy del gusto de Masoliver. De hecho, parece que una de las causas del cierre de la revista fue la escasez de escritos de este tipo. Desde el número 1, el entonces jovencísimo Antonio Vilanova había dejado claro en el artículo (casi editorial) «Poesía española y

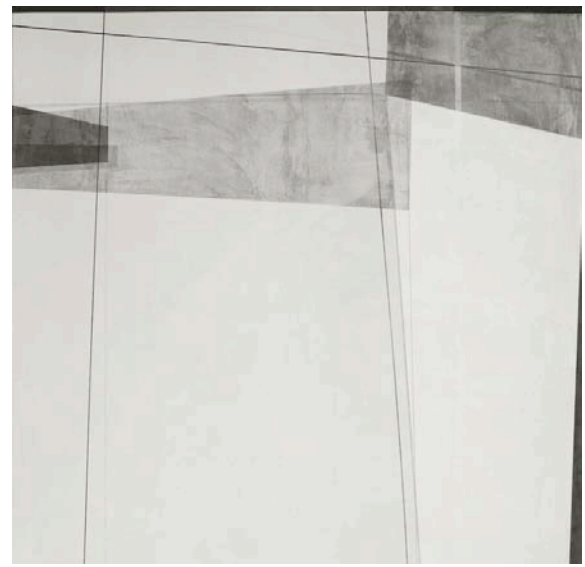
poesía europea» que «en España, el surrealismo es, sin duda, el intento de dimensión más ambiciosa y de más hondo empuje lírico que se haya dado en nuestra moderna poesía» y que sólo era posible superar la «amanerada imitación de nuestros clásicos» propia de «la pléyade de garcilasistas» si se superaba la «incomprensión profunda de los más logrados avances de nuestra lírica», en clara alusión, entre otras, a dos obras consideradas capitales por Vilanova: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y *Sobre los ángeles*. Un poco más adelante (*Entregas de poesía* 5, mayo de 1944) es un representante histórico del surrealismo francés, Louis Aragon, el que publica «Arma virumque cano», una defensa de la libertad poética que no excluye la vuelta a rimas y medidas cerradas, en superación del superficial debate entre verso libre y formas estróficas: «No hay poesía más que en tanto se medite sobre el lenguaje y se refunde ese lenguaje. Lo que implica la ruptura de los marcos del idioma, de las reglas gramaticales, de las leyes del discurso. Por ahí adelantaron tanto los poetas en el camino de la libertad; y esa libertad es la que me trae por las vías del rigor, libertad verdadera». ¿Era posible leer tantas veces la palabra «libertad», sin trampas, en cualquier otra publicación española a mediados de 1944? ¿Y quién se había atrevido hasta entonces a reivindicar las obras de Lorca o Alberti?

Siguiendo con los textos teóricos, es necesario destacar la publicación de una serie de «Confidencias literarias» en las que poetas más o menos consagrados (desde Vicente Aleixandre hasta Cirlot) respondían a un cuestionario previo: cuándo y por qué empezó a escribir, qué es la poesía y qué poetas prefiere, qué espera de la propia poesía. La primera «Confidencia» (*Entregas de poesía* 6-7, junio-julio de 1944) fue nada menos que la de Vicente Aleixandre, que acababa de publicar *Sombra del paraíso* y que no tenía reparos en afirmar que el surrealismo había sido el origen de un cambio radical en su poesía, plasmado ya en *Pasión de la tierra*: «era la poesía en libertad, la poesía manando con hervor caliente del fondo entrañable de poeta, aquí instrumento de un fuego que habríamos de llamar telúrico», aunque reconoce no haber creído «nunca en lo estrictamente onírico, en la escritura automática, en la abolición de la conciencia creadora». Esta «Confidencia literaria» de Vicente Aleixandre, después utilizada como prólogo a la segunda edición de *La destrucción o el amor* (1945), cerró el primer volumen de *Entregas de poesía* (enero-julio de 1944), el más redondo y coherente.

Otras «Confidencias literarias» fueron las de Dionisio Ridruejo (9, septiembre de 1944), las de Luís Landínez y Juan Eduardo Cirlot (10, octubre de 1944) y Carmen Conde (11, noviembre de 1944). Durante 1945 y 1946, Masoliver prefirió publicar en la revista ensayos heterogéneos como «Crisis de símbolos», de Stepen Spender, «La poesía china», de Lin Yutang, «Sobre la poesía pura», de Derek Stanford o «La vivencia lírica», de Juan Eduardo Cirlot, sin duda el más interesante por cuanto contiene muchas claves de la especialísima constelación estética del poeta. Éste ya había publicado en *Entregas* varias colecciones de poemas e incluso una «Confidencia» en la que, saltándose el guión previo de preguntas, había dejado claras sus preferencias: la música de Ravel, Neruda, Lorca («auténtico genio de la poesía nacional contemporánea»), Poe, la antigua poesía oriental… Pero es en «La vivencia lírica» (*Entregas de poesía* 19, 1946) donde Cirlot racionaliza (hasta cierto punto) sus bases estéticas, lo que lo convierte en un texto teórico fundamental para entender la obra del poeta barcelonés en los años 40. La poesía, dice Cirlot, gira en torno a la autonomía del arte, a la unión indisoluble entre forma y fondo, al surrealismo como movimiento de libertad y experimentación y al papel del poeta como profeta. Es decir, que el concepto no está demasiado lejos del expresado por Antonio Vilanova o Louis Aragon en los primeros números de *Entregas de poesía*. En los finales, la

falta de textos críticos fue suplida con listas de «Publicaciones recibidas» y una utilísima «Noticia de los autores contemporáneos publicados en esta colección» que nos permite hoy conocer muchos datos biobibliográficos de los participantes en la aventura.

Si en la selección de textos clásicos y teóricos se transparentaban los gustos de Juan Ramón Masoliver, no podía ocurrir otra cosa con los poemas publicados, verdadero centro de las *Entregas de poesía*. Desde luego que Fernando Gutiérrez y Diego Navarro (los codirectores de la revista) publicaron sus propias obras y las de algunos poetas amigos, pero la idea de Juan Ramón Masoliver desde el principio, desde la gestación de la publicación a finales de 1943, era dar cauce a una serie de poetas que él consideraba necesarios: poetas catalanes (de nacimiento o de adopción) de expresión poética en castellano y continuadores de ciertas estéticas de anteguerra. Aunque la lengua catalana apareció en algún momento en *Entregas* (en ciertas colaboraciones a la «Corona poética en memoria de Eugenio Nadal»), no hace falta señalar que a mediados de la década de los 40 del siglo XX, utilizar el catalán en una publicación era condenarla a la clandestinidad. Juan Ramón Masoliver reconoció (Valls, 1983) que había fundado las *Entregas* como «empresa de apoyo a los poetas jóvenes», arropados a menudo por consagrados; éstos podían ser amigos como Dionisio Ridruejo, quien publica en el número 1 de la revista «Descubrimiento del corazón. Nueve cantos a Diana» o en el número 13-14 (enero-febrero de 1945) su significativo «Canto en el umbral de la madurez»; o como César González-Ruano, quien acababa de encontrar casa en Sitges tras varias peripecias confusas en la Francia ocupada y del que se pueden leer versos ultraístas en la «Balada de Cherche Midi» (*Entregas* 2, febrero de 1944). Pero también podía tratarse de autores más lejanos en todos los sentidos, como José García Nieto («Tú y yo sobre la tierra», *Entregas* 10, octubre de 1944) o Carmen Conde (*Entregas* 15-16, marzo-abril de 1945).



Lola Berenguer Suárez

De todas maneras, lo que realmente dio sentido a los 24 números de *Entregas de poesía*, lo que les otorga, vistos desde principios del siglo XXI, una interesante unidad vertebradora, es la colección de versos firmados por escritores noveles residentes entonces en Barcelona o alrededores: José Cruset, Julio Garcés, Juan Eduardo Cirlot, Francisco José Mayáns, Manuel Segalá, Susana March, José M. Fonollosa, Fernando Gutiérrez, Guillermo Díaz-Plaja, José M. Gironella, etc. La «notable entidad», en palabras de Juan Ramón Masoliver (1977), de estos poetas «barceloneses o, si se quiere, catalanes», ha quedado oscurecida por diversas cuestiones (políticas, estéticas) en las que no vamos a entrar, pero tal vez bastaría hacer un ejercicio –leve– de sentido común para reconocer

que la posteriormente famosísima Escuela de Barcelona no surgió de la nada, sino de una red poética previa, espesa, internacionalista, tejida en los años 40, en parte por poetas ligados a las *Entregas* de Juan Ramón Masoliver. Entre éstos hay un punto en común: sus poéticas enlazan con las de antes de la guerra civil. Y aunque podemos encontrar poetas de expresión más clásica, como Cruset (entonces fervoroso seguidor de Salinas) o Fernando Gutiérrez (con influencias claras, sin embargo, de Lorca y Miguel Hernández), la mayoría elige el surrealismo como *medio* de expresión poética y a Vicente Aleixandre como su representante más cercano en la tierra. Si destaco *medio* es porque es así como se concibe en aquel momento exactamente el surrealismo: una manera privilegiada de expresión en la que confluyen la libertad temática, el uso de la imagen más o menos irracional y la investigación formal (musical, de metros, etc.). La pasión por el surrealismo llegó a cada poeta de manera diferente (a Cirlot en Zaragoza, a Garcés en Barcelona, a Segalá por la vía catalana...) pero lo más llamativo es que coincidieron en el tiempo y en el espacio con Juan Ramón Masoliver, uno de los introductores del movimiento en España, quien les permitió publicar sus poemas en la revista *Entregas de poesía.* De todos los poetas que publicaron en ella, queremos detenernos aquí especialmente en este grupo «surrealista».

Es necesario recordar que uno de los escritores más interesantes de la posguerra española, Juan Eduardo Cirlot, empezó verdaderamente su camino poético en *Entregas,* con la «Oda a Igor Strawinsky y otros versos» (4, 1944), y el «Canto de la vida muerta» (15-16, 1945), aparte de las ya mencionadas «Confidencia literaria» y el ensayo «La vivencia lírica». Cirlot había llegado a Barcelona en 1943, procedente de Zaragoza, donde había realizado el servicio militar y había conocido el surrealismo a través de Alfonso Buñuel. En la Ciudad Condal enseguida buscó a escritores más o menos afines a su estética, entre ellos a Manuel Segalá, editor de su primer libro, *La muerte de Gerión*, en 1943, y Julio Garcés, con los que fundaría la tertulia surrealista de La Leona. Cirlot es el poeta que más páginas ocupa en la revista; su primera colección de poemas tiene como centro la música de vanguardia de Strawinsky («Oda a Igor Strawinsky») y de Scriabin («Elegía a Alexander Scriabin»), es decir, la posibilidad de creación de un arte total basado en la unión de poesía, música y color. Además, Cirlot pretende extraer de la música una especial configuración formal que le permita crear con la palabra lo que el «centro de sonido» o «acorde místico», a través de los círculos de quintas, había permitido hacer a Scriabin en las composiciones musicales. Por eso, busca el «sollozo armonizado en círculos» (de quintas) con el que poder ensayar otro universo por medio de la palabra poética:

> Quiero hablar lentamente, como sueñan las tardes,
> como viven los lirios,
> de ese sollozo armonizado en círculos,
> en horizontes de líneas tenaces y leves,
> de cariñosas líneas dibujando mejillas,
> dibujando tristísimos cabellos,
> o, simplemente, ensayando otro universo.
> (*Entregas de poesía* 4, abril de 1944)

Un año después, en abril de 1945, Juan Eduardo Cirlot publicó en *Entregas de poesía* (16) un prólogo en prosa y el extenso poema «Canto de la vida muerta»; este último formará después parte del libro *Canto de la vida muerta* (1946), primero de una serie que continuaría con *Segundo canto de la vida muerta* (1953), *Tercer canto* (1954) y *Cuarto canto* (1961). El prólogo, excluido del libro, es esencial para comprender que la base de la creación poética para Cirlot era, en aquel momento, la disgregación del yo, condicionada por la movilidad

espacial y temporal, o, lo que es lo mismo, por la superación de los límites espacio-temporales. ¿Surrealismo? Desde luego que sí, pues lo que le interesaba a Cirlot era la liberación de la palabra poética:

A veces me canso de mis ojos y del fulgor celeste que domina la tierra de mi frente. Entonces, a través de las nubes y de los horizontes de todos mis abrasados pensamientos, desciendo hasta las riberas animales…

(*Entregas de poesía* 16, abril de 1945)

En este empeño puso igual entusiasmo el soriano Julio Garcés (1919-1979), quien ya había publicado varios libros de poemas antes de que Juan Ramón Masoliver le abriera las páginas de *Entregas* en marzo de 1944. Además, Julio Garcés fue en algún momento (números 19-23 de la revista, desde 1946), junto a Manuel Segalá, el encargado de la dirección de *Entregas de poesía*, en ausencia de Juan Ramón Masoliver, quien delegó en ellos su tarea, aunque luego se quejara del «desorden» de alguno (seguramente Segalá). Julio Garcés publicó en *Entregas de poesía* «Pájaros tristes y otros poemas» (3, 1944) e «Interior» (22, 1946). La primera colección demuestra la comunidad de intereses de Cirlot y Garcés, pues los «pájaros tristes» aparecen en poemas de los años cuarenta de ambos poetas y remiten tanto a una composición de Ravel como a las célebres golondrinas becquerianas. Otro de los poemas de Garcés, «Narciso», muestra también un tema central de la poesía de Cirlot en estos años, explicado en «La vivencia lírica»:

¡Narciso! Siempre he intuido algo profundamente misterioso en su actitud. Ese mito me ha parecido el símbolo de una concepción antropomórfica del cosmos…

(*Entregas de poesía* 19, 1946)

Vall Karsunke

Subjetivismo, introversión, imagen visionaria, autocontemplación… Otros de los poemas de la serie aparecida en *Entregas de poesía* 3 son «Dos poemas a N. R.», es decir a Neftalí Reyes, cuyo magisterio era igualmente aceptado por Cirlot en el artículo «El poeta Pablo Neruda» (*La Prensa*, 30 de octubre de 1945), del que destacaba el personalísimo surrealismo de *Residencia en la tierra*, basado en su capacidad de «progresar de dentro afuera» y su poder de subversión poética. «Neruda es, ante todo, un profundo explorador del lenguaje. La sintaxis queda en sus poemas agotada», afirma

Cirlot. Por su parte, Garcés, escogería como lema de su libro *Poesía sin orillas* (1946) el verso nerudiano «Mi corazón es tarde y sin orillas», precisamente de *Residencia en la tierra*, en el que se resumen magistralmente el subjetivismo y la ruptura de la lógica sintáctica. En fin, los encuentros entre Cirlot y Garcés son tantos en esta época de *Entregas* que no sorprende encontrar la firma Julio-Eduardo Cirlot Garcés en el poema «Primer homenaje a Gala-Salvador Dalí» que aparecería en 1945 en la revista sitgetana *Maricel*.

La segunda colección de poemas que Julio Garcés publica en *Entregas de poesía* es «Interior» (22, 1946); mucho después, los dos poemas que la forman, «Mi nombre es ayer» y «Catálogo sentimental», serían incluidos, con notables variantes, en *Los poemas de San Polo* (1976). Ambos son ejemplo del buen quehacer poético de Garcés, capaz de unir la imaginería surrealista con el rigor reflexivo (y métrico), partiendo, como tantas veces Cirlot, de estructuras paralelísticas generativas:

> Mi nombre es soledad, mi nombre es nieve,
> mi nombre es un pasado de ciudades,
> mi nombre es el jardín donde respiro,
> lejano y solo y blanco y apartado.
> (*Entregas de poesía* 22, 1946)

Una de las más encendidas y emotivas reseñas de los *Poemas de San Polo* se debe precisamente a Juan Ramón Masoliver, quien en 1977, treinta años después de los últimos versos de Julio Garcés en *Entregas*, reconocía que éste era el «oráculo poético del grupo, el *miglior fabbro*». El grupo, según Masoliver, estaba formado por Cirlot, Garcés, Goicoechea y Segalá; las «tiradas de miles de versos» de Ramón Eugenio de Goicoechea, «excedido y rezagado romántico, monstruo de su laberinto» no aparecerían nunca en *Entregas*, pues recuerda Masoliver en 1977 que, aunque siempre estaba dispuesto a recitar sus versos, igualmente era «decididamente contrario a su publicación». Sí los de Manuel Segalá, quien daría a la revista de Masoliver composiciones inequívocamente surrealistas (que contrastan con otras neoclasicistas que paralelamente aparecieron en revistas como *Garcilaso*). En *Entregas de poesía* 8 (1944) apareció su «Tríptico de homenajes» a Poe, Baudelaire y Verlaine, en los que, tras la reivindicación de los malditos, se transparenta la influencia del Lorca surreal; también en «Corcel de sombra» (*Entregas de poesía* 22, 1946) el mimetismo poético de Segalá es claro; ahora el referente es Pablo Neruda, lo que le permite admitir en sus versos un fuerte componente erótico que, afortunadamente, pasó desapercibido a la censura:

> Deja que alce a tu lado mi columna más dulce
> y despoje mis sienes de agudas madreselvas
> y derrote mis ingles con el humo más blanco
> y angustie mis rodillas con clamores de ciervo.
> (*Entregas de poesía* 22, 1946)

Son prácticamente los últimos versos conocidos de Manuel Segalá, pues hacia 1947 abandonó Barcelona (y la poesía). Varios testimonios lo señalan como el más intranquilo del grupo; González-Ruano, en *Mi medio siglo se confiesa a medias* (1951) reconoce «su existencia atropellada» y Dionisio Ridruejo, a quien debemos el más completo retrato de Masoliver y sus poetas de *Entregas*, dice que Segalá era «el más alocado» (Ridruejo 1976).

Las *Casi unas memorias* de Ridruejo son un documento insustituible; vale la pena adentrarse «En la Cataluña de los 40», en el apartado «Con un amigo, en Llavaneras» (Ridruejo 1976) para conocer la intrahistoria de las diversas aventuras de Juan Ramón Masoliver en tiempos tan difíciles, entre ellas, la

revista *Entregas de poesía*, de la que habla extensamente Ridruejo en el apartado «Memoria de J. E. Cirlot con algunos poetas». Aquí formula Dionisio Ridruejo el único reproche que tal vez pueda hacérsele a *Entregas*: que atendió la poesía francesa, italiana, provenzal, inglesa y alemana, pero «faltan los catalanes modernos y, claro es, su lengua». Para Ridruejo, los poetas jóvenes de *Entregas* eran castellano-parlantes por opción, aunque no ignora «el estado de ostracismo a que la literatura vernácula se encontraba sometida en aquellos años». Albert Manent (1990) afirma que el censor, Bernabé Oliva, prohibió unos versos en catalán de Teixidor y en su lugar se insertaron las «Albas provenzales» de Martín de Riquer, lo que da idea de las restricciones de la época; pero reconoce que *Entregas* «era una revista de suport als joves poetes en castellà», entre los que se encontraban tanto los que habían arribado a Barcelona tras la guerra (Julio Garcés, Diego Navarro) como los nacidos en Cataluña y que usaban el castellano como opción (Cirlot, por ejemplo) o como obligación (¿cuántos? ¿quiénes?). Entre los últimos, seguramente, estaban Manuel Segalá (hijo de Lluís Segalá) o Francisco José Mayáns («Elegías y otros poemas», *Entregas de poesía* 5, 1944), pero no podemos afirmarlo con seguridad. Igual sucede con la aparición de escritoras: sólo Susana March, con «La pasión desvelada» (*Entregas de poesía* 21, 1946) ofrece un interesante grupo de poemas. Pero ¿se puede culpar de ello a Juan Ramón Masoliver?

Quedémonos con lo que consiguió. Juan Ramón Masoliver logró dirigir (y mantener en todos los sentidos) una publicación periódica dedicada a la poesía durante 24 números, casi tres años, desde 1944 a 1947. A través de ella, dejó hablar a lo que entonces estaba silenciado o anatematizado: a poetas clásicos olvidados, a la poesía europea contemporánea y, sobre todo, a un grupo de poetas jóvenes surrealistas de indudable calidad.

NOTA BIBLIOGRÀFICA

CRUSET, José (2007). Entrevistado por Dolores Manjón en Premià de Mar, 1 de junio de 1992. En: *Poesía en castellano en Barcelona (1939-1950)*. Alicante: UNED-El Taller digital.

HERNÁNDEZ, Sònia; ACÍN, Ángel Luis (2002). *Juan Ramón Masoliver. Dies llegits*. Montcada i Reixac: Ajuntament de Montcada i Reixac.

MANJÓN-CABEZA CRUZ, Dolores (2007). *Poesía en castellano en Barcelona (1939-1950)*. Alicante: UNED-El Taller digital.

MANENT, Albert (1999). «Joan Ramon Masoliver, servidor proteic de la cultura». *Revista de Catalunya*, núm. 38, (febrero), p. 110-122.

MOLINA FOIX, Vicente (1998). «Ser bi». *El País*, 17 de noviembre.

MASOLIVER, Juan Ramón (1977). «Un venturoso retorno: Julio, de Barcelona». *La Vanguardia literaria*, 10 de marzo.

RIDRUEJO, Dionisio (1976). *Casi unas memorias*. Barcelona: Planeta.

SCHMITT, Thomas; MANJÓN-CABEZA, Dolores (2006). «Mi voz en el sonido de tu luz. Estructuras musicales en la poesía de Juan Eduardo Cirlot». *Bulletin of Spanish Studies*, vol. LXXXIII, 4 (junio), p. 523-539.

Míriam Gázquez Cano

‘Poesía en la mano’ (1939-1941): un camí cap a Europa a la Barcelona dels anys quaranta

Daniel Monfort Gil

«En aquel momento nadie hacía en España ni una colección como “Poesía en la mano” ni una revista como *Entregas de Poesía*». Amb aquesta afirmació, Juan Ramón Masoliver mostra, al 1983, una clara consciència de la novetat que suposaren els dos projectes poètics que dirigí durant el primer franquisme a Barcelona, mostra d’un afany per garantir, entre d’altres qüestions, la pervivència de les lletres internacionals al context de supressió cultural envers tota manifestació aliena a una política d’espanyolització rància i caduca.

Adscrita a l’editorial falangista Yunque –la qual fou fundada al 1939 per Masoliver i Francisco Pujol Mas i acull les obres *Primer libro de amor,* de Dionisio Ridurejo; *Preventorio D. Ocho meses en una cheka*, de Félix Ros, i *Los secretos de Falange*, de Ernesto Giménez Caballero–, «Poesía en la mano» neix a finals del mateix any, sota una pretensió de caire estètic, allunyada de la retòrica de servilisme polític que domina el panorama intel·lectual de l’època. Amb un format reduït però acurat, arribarà als trenta-un números al novembre de 1941. Així, al costat dels clàssics castellans es publicaran autors estrangers, i, fins i tot, el valencià Ausiàs March, presentats aquests últims en la seva versió original enfrontada a la traducció espanyola. El recurs del bilingüisme havia estat fet servir durant la guerra per Josep Janés, a la publicació «Oreig» de «La Rosa dels Vents» (1938), que s’estableix com a precedent malgrat la impossibilitat de retornar a la difusió en llengua catalana. D’aquesta manera, els propòsits de «Poesia en la mano» trenquen de forma abrupta amb els plantejaments literaris del moment, marcadament conservadors, i s’acosten a antics models de to innovador en quant a programació, lucidesa crítica i rigor en la traducció, tot cercant en les lletres europees i l’oblidada tradició espanyola uns referents que ajudin a omplir-ne les absències que portà el conflicte bèl·lic i l’exili de les figures cabdals de la cultura.

La col·lecció es crea al voltant del cercle de col·laboradors del setmanari *Destino,* inspirat a Burgos (1937), entre d’altres, per Masoliver, i constitueix un dels primers intents de continuïtat professional en llengua castellana d’aquells que, com Ignacio Agustí, Félix Ros, Martí de Riquer o Farran i Mayoral, formaren part de l’antiga premsa catalana a través de les diverses experiències editorials de Janés o *La Revista* de Josep Maria López Picó, així com el propi Masoliver ho féu, a finals de la dècada dels anys vint i principi dels trenta, amb la revista vilafranquina *Hèlix*. La resta del grup s’incorporà a partir de les relacions que s’estableixen amb els intel·lectuals de Madrid gràcies a la influència de Dionisio Ridruejo (aquest és el cas de José María de Cossío o Juan del Rosal),

mentre que els joves escriptors barcelonins veuen a les traduccions que realitzen per «Poesia en la mano» i *Destino* un camí per obrir-se pas al món literari, com mostra l'exemple de la novel·lista Elisabeth Mulder. Una última part d'aquest col·lectiu està formada per María Héctor, María Gimeno Guardiola i Dorothea Patricia Latz, que s'ajuden dels seus coneixements lingüístics per fer front a necessitats de tipus econòmic, reconduint posteriorment les seves trajectòries cap a altres àmbits professionals. Com a tret comú entre el ventall de traductors que acull «Poesia en la mano», i, per extensió, la resta de projectes editorials del moment, cal destacar-ne un silenci i desconeixement de la contribució d'aquest recurs al progrés literari a la major part d'estudis d'aquest període.

En línia amb l'esperit de reconstrucció cultural que defensa *Destino,* es du a terme a «Poesía en la mano» una acció retrospectiva que acull part de les obres europees que quedaren inèdites quan «Oreig», davant els bombardeigs de 1938, es va veure obligada a interrompre la seva producció. Així, hi veuen la llum les antologies de Rilke, Keats, Dante i Petrarca, juntament amb les de Shelley i Mallarmé, que havien aparegut anteriorment. Com a contrapartida, el poeta Rimbaud torna a quedar fora de la col·lecció –encara que s'-havia previst la seva aparició a finals de 1941– com a conseqüència de la suspensió de la publicació entorn d'aquella data. A banda d'aquesta recuperada nòmina d'autors, s'afegeixen composicions inèdites d'Antonio Ferreira, Villon, Burns i Werfel, a més de les reedicions de Schiller, Quental i Poliziano. En aquest eclecticisme amb projecció universal, trobem uns dels primers intents de superar l'aïllament en què es troba la literatura espanyola; cal recordar que als primers anys de dictadura també participen d'aquest propòsit altres projectes com la revista madrilenya *Escorial* (1940), però la seva intenció europeïtzant no supera els límits de l'antiguitat clàssica, el llatinisme i el germanisme, com mostra el primer número. Si més no, les publicacions d'aquesta època es caracteritzen per la seva dimensió autàrquica i la difusió dels nous valors hispànics, tret de les que s'hi editen de forma clandestina, deutores d'altres conviccions artístiques. Així, caldrà cercar la continuació de l'esperit cosmopolita de «Poesía en la mano» a la revista que llança Masoliver al 1944, *Entregas de Poesía*, o a la premsa universitària dels anys cinquanta i, pel que fa a les editorials barcelonines, Tartessos, Aymà i Luis Miracle s'afegiran a aquesta activitat a partir del 1941.

És cert que la divulgació de la poesia, pel seu caràcter evasiu i minoritari, forma part dels interessos de l'Estat per afavorir una aparença de normalitat cultural. No obstant això, els propòsits d'obertura de la col·lecció troben un obstacle a la censura, que frena part de les seves propostes –com ara la traducció de Novalis, Höelderlin, Leopardi, Píndar, Camoens, Kipling, Virgili i Lucreci– i en suposarà la fi, malgrat el vincle del seu director amb el servei de Propaganda, que va resultar-hi insuficient davant la rigidesa de les institucions civils. La resposta de «Poesia en la mano» no es fa esperar. Masoliver, que ja havia decidit marxar del país a principis de 1940 per fugir de l'opressió del sistema franquista i reprendre les funcions de corresponsal a l'estranger, per a *La Vanguardia* i *Destino,* deixa constància al pròleg de *Las Trescientas* (una recopilació de lírica castellana integrada al repertori) de la seva disconformitat envers l'exercici mecànic en què han derivat les lletres, sotmeses al beneplàcit de la inutilitat protocol·lària.

D'altra banda, a la contraportada del llibre *Ausiàs March,* que apareix al marge de la sèrie, hi consta un llistat de títols, entre els quals s'hi observen *Stefan George, Longfellow* i *Rimbaud,* acompanyats d'una antologia grega. Tot indica que es tracta d'una estratègia editorial per subratllar precisament aquesta forçada conclusió, prèvia ja a aquest últim volum, quan «Poesia» hi tenia encara molt a dir.

Una de les característiques de la tria d'autors que presenta «Poesía» és un acusat eclecticisme a l'hora de tractar les preocupacions humanes, una temàtica que va trobar els seus màxims representants a Unamuno i Machado i s'hi anirà restablint durant la postguerra a mesura que s'abandoni el gust per l'exaltació d'un catolicisme de signe reaccionari, un heroisme patriòtic i formalisme poètic. A la col·lecció, la relació de l'home amb Déu es trasllada a una dimensió íntima, deixant de banda el número dedicat a Dante, que n'obre la selecció i, per tant, hi actua de carta de presentació, amb referències a la santa lluita del poeta per la unitat d'Itàlia i la seva antiga devoció per Déu i el Cèsar, i algunes contradiccions al voltant dels poetes Burns i Shelley, tot intentant portar al terreny cristià les seves idees liberals. Així, a través d'Antero de Quental, s'hi introdueix una visió del món pessimista, totalment oposada al pensament triomfalista del franquisme, provocada per l'angoixa de l'ésser humà envers una divinitat impassible davant el seu sofriment, que n'arriba a la màxima expressió amb el poema «AMC» al qual es posa en dubte l'existència d'un ésser suprem que no escolta cap pregaria. A l'entorn d'aquesta necessitat de materialització de Déu a la vida de l'home, es recullen les composicions del jueu Franz Werfel, que reclama el patiment com a prova última d'aquest fenomen. A banda dels poemes, la filosofia d'ambdós escriptors consta d'un espai a l'estudi introductori que acompanya les antologies, en el qual José Pardo descriu la trajectòria del pensament de Quental, des de les seves creences primitives a les crisis religioses del final de la seva vida, que troben consol en els moviments socials del seu temps. Dorothea Patricia Latz, després de fer-hi una anàlisi comparativa amb els pensadors contemporanis a Werfel, distingeix que l'essència humana, segons l'autor, no significa la cega acceptació de les normes de conducta que l'imposa la civilització. Aquestes paraules, dins el marc polític on ens movem, tenen un caràcter revolucionari. No obstant això, la vessant poètica religiosa-existencial anirà guanyant terreny als propers anys, amb obres com *Tiempo de dolor* (1943), de Luis Felipe Vivanco o *Los muertos* (1947), de José Luis Hidalgo.

Dins el mateix àmbit, però amb un caràcter clarament burlesc, s'hi troben les composicions de François Villon, traduïdes al castellà per primer cop per María Héctor, i no tornades a editar en aquest idioma fins al 1976, encara que des de l'exili es publiquen estudis del poeta. Aquest volum parla extensament de la seva biografia, tot subratllant-ne els episodis obscurs, com quan dóna mort a un sacerdot o participa a un motí que li costa l'empresonament a les dependències del bisbe d'Orleans. Les disputes amb aquest personatge, de gran rellevància a *Le Testament,* també hi queden paleses, com quan s'hi inclouen lloances a Déu que demanen el seu patiment, per tal de reparar injustícies:

> Monseñor no es mi obispo,
> no estoy bajo él, más que en baldío,
> fe no le debo ni homenaje con ella,
> no soy su siervo ni su corza [...]
> Que Dios sea con él como él me ha sido.

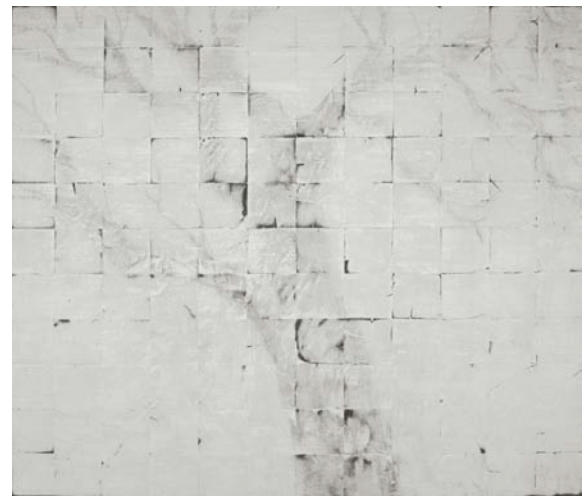
A la resta de poemes, persisteix aquest to irònic en dirigir-se a qualsevol membre de l'estament eclesiàstic o rememorar un passatge de *La Biblia*. Tot i així, s'hi observa un breu moment de pietat religiosa amb la balada que dedica a Nostra Senyora en memòria de la seva difunta mare.

Com a conseqüència de la crueltat divina de què parlen els poetes existencialistes, hi sorgeix l'experiència de la guerra, exposada a la poesia com a recurs propagandístic de la justificació de la victòria del nou ordre, i, posteriorment, mostrada en el seu aspecte més sòrdid, fruit de l'impacte viscut recentment, que omple els versos d'una buidor amarga. «Poesía en

la mano» fa referència a aquestes lluites d'una manera universal, però centra l'interès en les composicions que desmitifiquen els seus beneficis i l'heroïcitat dels qui hi participen. Entre els poemes escollits, destaquen els d'Horaci, «A la nave de la República», on demana a Brutus que si arriba al poder vetlli per protegir el seu poble d'aquest mal, i «A la Fortuna», especialment quan crida «nos avergüenzan/nuestras cicatrices y las luchas fraticidas./¡Cruel generación!». D'altra banda, la «Balada de una culpa», de Werfel, denuncia el patiment anònim de les guerres, els crits de nens i dones que es concentren per proclamar la desgràcia de la multitud, del poble que pateix la mort a mans dels assassins.

També és present a aquestes pàgines el tema de la misèria, en el seu aspecte més fosc i instintiu a l'episodi dantesc del comte Ugolí, que plora la seva sort a l'infern com a càstig per menjar-se els seus propis fills morts de gana, i en una altra ocasió, dins el *Canzoniere*, com a realitat que desvetlla en el poeta una profunda solidaritat que l'empeny a escriure un sonet a una dona malalta a causa d'una extrema pobresa. Per últim, inscrita dins el context històric, la mort, davant la qual es reacciona amb compassió i respecte, quan Dante a l'infern escolta les raons del suïcidi d'un noble empaitat per l'enveja, i proclama la seva innocència, fugint del càstig. La preocupació dels poetes per recollir l'experiència del dolor i la comprensió humana s'accentua a finals dels anys quaranta i es proclamarà bandera de la següent generació.

Finalment, en línia amb aquest catàleg de passions humanes, juga un paper important l'erotisme, que la moral del règim s'havia encarregat de suprimir de la llista d'aspiracions femenines, mitjançant la noció del pecat, creant-ne al voltant una dualitat entre el cos i l'ànima irreconciliable (Martín Gaite 1994). A la poesia satírica de Villon, la dona es mostra activa, seductora i amb poder per conduir l'home fins a la desgràcia, però també a la fortuna, ja que qualsevol gran



Jordi Lafon Guerrero

heroi ha tingut al costat una mare que l'ha dut a aquesta glòria. Ja no hi ha separació entre la seva dimensió física i mental, només per reprendre al cos que ha envellit la incapacitat per donar antics plaers, d'això es dolen les dones «de vida airada» amb més edat, que aprofiten el tòpic del *tempus fugit* per animar les més joves a gaudir de la seva bellesa i treure'n profit econòmic. Aquesta imatge còmica de l'anciana prostituta trenca amb el debat moral que suposa aquesta pràctica pel govern franquista, rebaixada al fàstic, i envers la qual lluitarà per «reconduir» a les víctimes amb la creació el 1942 del Patronato de Protección a la Mujer, presidit per la dona de Franco, juntament amb altres senyores que rebutjaven veure's involucrades en assumptes de vicis mundans.

En definitiva, les lectures d'autors europeus que proposa «Poesia» proporcionen al públic català la capacitat de reflexionar sobre el seu propi destí fora dels camins establerts per una política aïlladora, acostant-se a unes problemàtiques d'àmbit

universal, que no amaguen una sèrie de valors humans tan incòmodes per a l'estètica del primer franquisme. En aquest sentit, Díaz Plaja respon a raó d'aquesta missió expansiva: a una «Cataluña sometida –aparentemente inerme– tiene lugar una lección de apertura hacia Europa [...]. Y esta lección empezaba a surgir en la España de 1940 con una tímida claridad» (Díaz Plaja 1977).

NOTA BIBLIOGRÀFICA

Índex de números de «Poesía en la mano»:

Dante Alighieri (1939). Edició a càrrec de Juan Ramón Masoliver. Barcelona: Yunque.

San Juan de la Cruz (1939). Edició a càrrec de Miguel Aznar. Barcelona: Yunque.

Rainer Mª Rilke (1939). Edició a càrrec de Dorothea Patricia Latz. Barcelona: Yunque.

Francisco de Quevedo (1939). Edició a càrrec de Fèlix Ros. Barcelona: Yunque.

Quinto Horacio Flaco (1940). Edició de María Gimeno Guardiola. Barcelona: Yunque.

José de Espronceda (1940). Edició a càrrec de Bernanrdo Lahorden. Barcelona: Yunque.

François Villon (1940). Edició a càrrec de María Héctor. Barcelona: Yunque.

Percy B. Schelley (1940). Edició a càrrec d'Elisabeth Mulder. Barcelona: Yunque.

Antero de Quenthal (1940). Edició a càrrec de José Pardo. Barcelona: Yunque.

Friederich Schiller (1940). Edició a càrrec de Dorothea Patricia Latz. Barcelona: Yunque.

Bernat de Ventadorn (1940). Edició a càrrec de Martí de Riquer. Barcelona: Yunque.

Gonzalo de Berceo (1940). Edició a càrrec d'Eugenio Nadal. Barcelona: Yunque.

Stéphane Mallarmè (1940). Edició a càrrec de Xavier de Salas. Barcelona: Yunque.

Francisco Petrarca (1940). Edició a càrrec de J. Farran y Mayoral. Barcelona: Yunque.

Manuel de Cabanyes (1940). Edició a càrrec d'Ignacio Agustí. Barcelona: Yunque.

Robert Burns (1940). Edició a càrrec d'Isabel Abelló i Tomás Lamarca. Barcelona: Yunque.

Ángel Ganivet (1940). Edició a càrrec de Juan del Rosal. Barcelona: Yunque.

Franz Werfel (1940). Edició a càrrec de Dorothea Patricia Latz. Barcelona: Yunque.

Boscán Juan (1940). Edició a càrrec d'Eugenio Nadal. Barcelona: Yunque.

John Keats (1940). Edició a càrrec d'Elisabeth Mulder. Barcelona: Yunque.

Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa (1940). Edició a càrrec de Juan del Rosal. Barcelona: Yunque.

Antonio Ferreira (1940). Edició a càrrec de Manuel Segalá. Barcelona: Yunque.

Angelo Poliziano (1941). Edició a càrrec de J. Farran y Mayoral. Barcelona: Yunque.

José de Valdivieso (1941). Edició a càrrec de José María de Cossío. Barcelona: Yunque.

Las Trescientas (1941). *Ocho siglos de lírica castellana*. Edició a càrrec de Juan Ramón Masoliver. Barcelona: Yunque.

Ausias March (1941). Edició a càrrec de Martí de Riquer. Barcelona: Yunque.

Referències bibliogràfiques:

CABELLOS i MÍNGUEZ, Pilar; PÉREZ i VALLVERDÚ, Eulàlia (1987). «Destino. Política de Unidad (1939-1946). Tres aspectes de l'inici d'una transformació obligada». *Els Marges. Revista de llengua i literatura*, 37.

DÍAZ PLAJA, Guillermo (1977). «Puertas a Europa». *La Vanguardia española*, 8 de febrero.

GATELL, Cristina; SOLER, Glòria (2008). *Martí de Riquer: viure la literatura.* Barcelona: La Magrana.

GRACIA, Jordi (2008). *La resistencia silenciosa*. Barcelona: Anagrama, 2004 *La vida rescatada de Dionisio Ridruejo.* Barcelona: Anagrama.

HERNÁNDEZ, Sònia; ACÍN, Ángel Luis (2002). *Juan Ramón Masoliver. Dies llegits.* Montcada i Reixac: Ajuntament de Montcada i Reixac.

JULIÀ, Santos; DI FEBO, Guiliana (2005). *El franquismo*. Barcelona: Paidós.

MANJÓN-CABEZA CRUZ, Dolores (2007). *Poesía en castellano en Barcelona*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

MARTÍN GAITE, Carmen (1994). *Usos amorosos de la posguerra española.* Barcelona: Anagrama.

MASOLIVER, Juan Ramón (1995). «Al margen». *La Vanguardia Española,* 28 de mayo.

– (1964) «Cuentos de la pájara pinta». *La Vanguardia Española,* 27 de mayo.

– (1994) *Perfil de sombras.* Barcelona: Destino.

MULDER, Elisabeth (1940). «El viaje a Venecia». *Destino,* (febrer).

PONT, Jaume (2007). «Una revista poètica de la immediata postguerra: Entregas de poesía (Barcelona, 1944-1947). Trajectòria, programa i funció". A: *Simposi sobre literatura comparada catalana i espanyola al segle XX.* Barcelona: Punctum & Trilcat.

RUIZ SORIANO, Francisco (1997). *Primeras promociones de la posguerra: antología poética*. Madrid: Castalia.

VALLS, Fernando (1983). «Hablando con Juan Ramón Masoliver». A: *Cuadernos de Traducción e interpretación*.

José María Espinasa

La convivencia de dos lenguas. Notas a propósito de J. V. Foix y Juan Ramón Masoliver

Norma Ponce

La mayoría de las veces la coexistencia de dos lenguas en un mismo espacio geográfico suele traer problemas. Hay quien dice, sería lo más natural, que la existencia de esa pluralidad idiomática responde a diferencias políticosociales previas y es una manera de diferenciarse. Pero, al revés que la raza, que no se elige, y la religión, que se elige a medias, la lengua puede, si no personalmente (en eso se parece a la religión) sí colectivamente, elegirse. No se trata de ser ingenuo: esa elección responde también y en muchas ocasiones a razones sociales. Pienso en el hebreo en el estado de Israel después de la segunda guerra mundial. Pero es importante señalar que la lengua no es una nacionalidad, es algo menos pero sobre todo algo más.

Algunos teóricos han propuesto invertir el orden: las diferencias lingüísticas provocan conflictos político-sociales. Es allí donde interviene la presencia de ese «algo más». Cuando la modernidad suspende su fanatismo, alcanza a ver que la maldición de Babel no es ya una maldición, sino al contrario, una bendición. Enseñamos a nuestros hijos, en la medida de nuestras posibilidades, varios idiomas y las escuelas colocan la enseñanza de la lengua inglesa en su centro, al considerarla una *lingua franca*, pero hay quien sugiere a los que entran a la universidad en estos años, que aprendan chino, pues ése es el idioma del futuro según los demógrafos, no el que se habla, sino el que se hablará. Curiosa apuesta, pues en general el idioma es una mirada sobre el pasado.

En todo caso, se ha conseguido apreciar las enormes virtudes del multilingüismo, ya sea en el Toledo medieval, la Viena de principios del siglo XX o en las megalópolis actuales de Nueva York y Los Ángeles. Se le llama multiculturalismo y no es fácil vivirlo, pero virtudes tiene, sobre todo cuando despojamos al fenómeno de sus prejuicios ideológicos –hablar español en Los Ángeles es ser un ciudadano de segunda y tan distintivo como el color de la piel– e incluso racistas. En México, país de una enorme riqueza idiomática, se considera que un indígena progresa cuando aprende el español, lo cual es cierto, pero no se termina la frase, por prudencia, eso significa que debe abandonar –olvidar– su propio idioma, lo cual es no sólo la pérdida de una riqueza cultural, sino, en buena medida, la de una identidad. No es extraño aún hoy ver al capataz que castiga al peón que habla en náhuatl con la idea de que utiliza el idioma para decir cosas que él no debe oír. La conquista de México está marcada justamente por la

figura del traductor y el personaje de la Malinche ha sido objeto de todo tipo de estudios e interpretaciones, hasta considerarlo característico del alma nacional y con un significado cercano a la traición.

Es claro –y pido disculpas por ciertas obviedades que después nos serán muy útiles– que la lengua es un proceso de diferenciación, pero también de identificación. Cuanto más rara sea la lengua –quiero decir: cuantos menos hablantes tenga– mayor es esa identificación. Y crea un sentido de comunidad. Existen, documentados, ejemplos de lenguas secretas (por ejemplo, hace unos años leí que había muerto la última «hablante» de una lengua exclusiva de las mujeres en China, y entrecomillé la palabra hablante, porque según alguna de las referencias, se trataba de una lengua únicamente escrita) y en los ejemplos ya mencionados de las megalópolis el proceso de identificación es obvio, basta cruzar una calle para cambiar de idioma, de cultura y en cierta forma de país. Son famosos los «barrios chinos» de la costa oeste americana que, si bien pueden ya ser una simple atracción turística, sí tuvieron originalmente una función de agrupamiento e identificación cultural.

La lengua no es una cultura, también es algo más y algo menos. Pero en los dos casos está en el núcleo de ella. Y son manifestaciones culturales como la literatura las que nos suelen dar la vigencia de una lengua. Es probable que el catalán y el náhuatl sean hablados por un número considerable de personas, pero el segundo tiene un pasado mítico en la civilización precolombina y un incipiente presente en los intentos actuales por impulsar una literatura en esa lengua, aunque en buena medida está en proceso de extinción. La cultura en náhuatl existe –costumbres, ritos– pero no la literatura. Resulta muy interesante cuando una lengua minoritaria sí se corresponde con una cultura viva y tiene un acervo y un presente literario de gran riqueza, como en el caso del catalán que, desde fines del siglo XIX vive, a pesar de las persecuciones, una «edad de oro».

Esa edad de oro está sembrada de graves problemas, sobre todo la guerra civil y el posterior régimen franquista y la persecución y hostigamiento contra el idioma. No hay que olvidar que el «renacimiento» vivido a finales del XIX está ligado a la irrupción pujante de una sociedad industrial con una burguesía ambiciosa y un proletariado fuerte y combativo. Su historia lingüística y literaria tiene prosapia y raíces, pero también un extenso periodo de varios siglos de grisura, con momentos en que su desaparición parecía inminente, relegada a ser lengua de un sector rural o, en el otro extremo, una corte desplazada del poder. Si la sociedad del *Noucentisme* hizo renacer su uso como una manera de diferenciarse y distanciarse de la burguesía castellana, nos importa menos que el hecho de que se empezó a escribir a partir de Joan Maragalll una literatura extraordinaria, misma que en el cenit de su desarrollo se enfrentó al desarraigo, pues fue expulsada de su espacio propio.

Para el fascismo español, la cultura catalana, y también la vasca en buena medida, cumplieron el factor catalizador que tuvieron en Alemania los judíos. Eran los enemigos a los que había que exterminar. Pero el blanco no fue la raza, sino la lengua, se fusilaba por sencillamente hablarla, cuando en ocasiones no se sabía español. Y la literatura se fue al exilio: escritores, poetas, filósofos, artistas... se desperdigaron por Francia y algunos países de América Latina, especialmente México. Aquí empieza la parte personal de estas notas, pues mis abuelos paternos con sus tres hijos –entre los cuales estaba mi padre, Juan Espinasa Closas– salieron al exilio y terminaron en México. Como he referido en otros textos, no aprendí el catalán porque mi padre nos hablara a mí y a mis hermanos en esa lengua, sino porque lo hacían mis abuelos y, aunque murieron siendo yo aún niño, consiguieron que lo

aprendiera y que cuando entré en contacto con el idioma en estancias largas en Cataluña lo aprendiera fácilmente, aunque lo hablo de manera bastante torpe.

Lo leo, en cambio, mejor y con constancia, sobre todo poesía. Y me interesó pronto entender qué había pasado en los años cuarenta y primeros cincuenta con esa literatura y esa lengua que se había visto arrancada de cuajo y transportada a un territorio, si no hostil, cuando menos inhóspito. No tenía, como práctica cotidiana y como vehículo cultural, ninguna facilidad, como sí le ocurría a los otros exiliados, los hispanohablantes. Y sin embargo, surgió una enorme actividad cultural para un número de personas más bien reducido: unas 4.000 si contamos que, de los 20.000 exiliados españoles que llegaron a México, un 20% eran catalanes. Se ha dicho, con razón, que esos exiliados catalanes vivieron un doble exilio.

Muy rápido se hicieron revistas, editoriales, tertulias –antes incluso que clubes deportivos y peñas– y se instituyeron premios a obras en catalán. A México vino, aunque por pocos años, el que era, tal vez, el más importante escritor en ese idioma del momento, el gran poeta Josep Carner, que publicó aquí la edición de *Nabí* en castellano, en la editorial Séneca, impulsada por José Bergamín. Lo menciono porque es probable que ese doble exilio se manifestara de una manera curiosa: no sólo aislando a los catalanes de los mexicanos, sino, incluso, también de los españoles con los que compartían peregrinaje y destino.

Extrañas razones de toda índole hicieron que la literatura catalana viviera una primavera artificial en tierras de americanas: se escribieron y publicaron algunas de las mejores obras, y se dio también vida pública a algunas otras que, escritas en Cataluña, no podían ver la luz en aquel contexto. Uno imagina que, con tal actividad e impulso, bien pudo haber *prendido* –como se dice de una semilla sembrada– ese brote de cultura catalana, en México sobre todo. Algo similar había ocurrido con la cultura judía y la lengua o lenguas de esa comunidad en distintos lugares del planeta. No ocurrió con el catalán, seguramente porque los hijos y nietos de los exiliados ya no consideraron tan importante su sobrevivencia. Es cierto que hoy muchas de esas familias siguen hablando ese idioma en casa, pero ya casi no buscan, más allá de la sobrevivencia del Orfeo Catalá y alguna otra organización, crecer en presencia más allá de esos hogares.

Hacia los años sesenta, la actividad había disminuido considerablemente, habían desaparecido las editoriales y casi todas las revistas (quedaba en los años setenta una librería de segundo piso que aún alcancé a visitar). Se había producido un desencuentro. En buena medida, porque ya a fines de los cincuenta se producía en la propia Cataluña, si bien en forma casi clandestina, un cierto proceso de normalización, lo que llevó a regresar en la década siguiente a los más importantes escritores que aún vivían en México, entre ellos el poeta Agustí Bartra y el narrador Pere Calders. El exilio lingüístico perdió sentido unos años antes que el exilio político.

¿La razón? Creo que una importante es el hecho de que si la lengua –su uso y su literatura– había resurgido cincuenta años antes frente a la hostilidad centralista de Madrid, en México no parecía tener a qué enfrentarse, al estar exiliada no había propiamente un enemigo a quien dirigirse. Pero tampoco un amigo a quien hablarle: no existía en sentido estricto «el lector». Lo que se escribía, editaba y publicaba en las orillas americanas tenía como destinatario, y de hecho nunca lo perdió, el lector de allá, el físicamente asentado en Cataluña. No se reconstruyó como país sin territorio, como había ocurrido antes con las migraciones judías o incluso, de manera distinta, con las irlandesas a Estados Unidos o las italianas a la Argentina. Así, a fines de los sesenta, el adolescente que era yo entonces podía asistir a la fiesta del *Tió* de Nadal y a bailar

sardana, pero si alguien hubiera preguntado quién era J.V. Foix o Salvador Espriu, la cara habría sido de pasmo: tal vez algún niño al que por error no se había invitado.

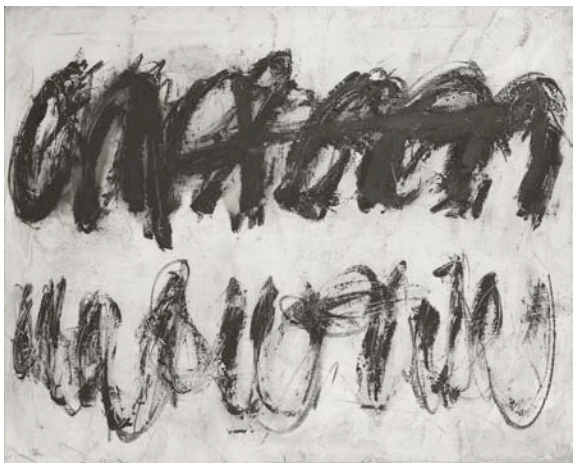
Al considerar más importante la tierra que la lengua, la cultura catalana se definía a sí misma como sedentaria, sabiendo que no tendría sentido su nomadismo. Y México perdió un benéfico y rico brote cultural que, sin embargo, marcó profundamente la cultura del país en aquellos años. Lo que me interesa, sin embargo, en estas notas, no es tanto lo que pasó en México entre 1940 y 1955, sino lo que ocurrió en Cataluña: la sobrevivencia de una lengua en las catacumbas de la clandestinidad y lo que esa situación provocó en esa misma lengua. Para eso, hay que tener conciencia de que una de las mayores virtudes que tiene la convivencia de las lenguas es el enriquecimiento mutuo y el intercambio tanto sintáctico como léxico que se produce, así como la necesidad de ensanchar la capacidad expresiva de esa misma lengua en la traducción de una a otra, tanto en la cotidiana y automática de la vida corriente como la del texto literario muy sofisticado.

Muchas veces, el traductor de los textos era el propio escritor que solía terminar no tanto escribiendo una traducción, sino haciendo una nueva versión. Esto es muy evidente en Agustí Bartra, que en los treinta años largos que vivió en México realizó una enorme labor de traductor de otras lenguas y de reescritor de la propia obra, labor que terminó en cuanto se asentó en Cataluña. Habría que preguntarse, aunque no aquí, si un escritor y un reescritor son lo mismo. Pero Bartra vivía en un país de lengua española y necesitaba ser leído por la gente. Esto, en cambio, no sucedía en Cataluña, donde, al revés, se prefería incluso no ser traducido como una especie de extensión reivindicativa de la lengua. Eso empezó a cambiar, muy lentamente, en los años setenta y ya de forma acelerada a partir de la normalización democrática española. Había un cierto autismo de la cultura catalana, que si no era conocida

Eric Marc Trensig

directamente en esa lengua prefería no ser conocida. Pongo un ejemplo: varios escritores –el ya mencionado Espriu, Josep Pla, Manuel de Pedrolo, Mercè Rododera, entre otros– pudieron aspirar al premio Nobel pero, sumando que no tenían un país-estado que los apoyara ni traducciones a otras lenguas (no hablo sólo del español, sino del francés, el inglés, el alemán, etc.), sus candidaturas siempre fueron descartadas. Más recientemente, ya en la década de los noventa, solicité –como editor– derechos para publicar un antología de J.V. Foix en México, y los derechos que se pedían por los herederos eran absolutamente impagables.

Ese autismo fue roto en ocasiones en las esferas de la alta cultura a través de ejercicios excepcionales de transvase lingüístico del catalán al español. De dos de esos casos excepcionales me ocuparé en este texto para tratar de aterrizar las



Xavier Marín Ripoll

ideas aquí expuestas. Antes, quisiera mencionar que a partir de esa normalización también fue más frecuente la aparición de escritores que escribieran en las dos lenguas. Un buen ejemplo es el caso de Pere Gimferrer, que empezó escribiendo poesía en español, después se pasó al catalán, y, hace unos tres años, volvió a escribir poesía en español (mientras que, para la prosa, a rasgos generales, ha mantenido el castellano). O, casi de la misma edad, Juan Antonio Masoliver Ródenas, que desarrolló durante treinta años una espléndida obra en castellano y, recientemente, casi a los setenta años, ha publicado su primer libro de poemas en catalán.

II

En los años sesenta, cuando el crecimiento del catalán como idioma nacional de Cataluña era ya evidente, se dio un curioso caso de convivencia de sensibilidades entre dos poetas, unidos por la amistad, Jaime Gil de Biedma y Gabriel Ferrater. Para entonces, era lógico que un escritor en catalán supiera también español, y que, si bien podía usar menos el segundo idioma en su vida diaria, en el terreno de la lectura era mucho más amplio el conjunto de obras a las que podía acceder. En el caso de Gil de Biedma y Ferrater hay que agregar el conocimiento de otras lenguas –inglés, francés, alemán, italiano–. Es muy importante tener presente que ambos son escritores que vivieron la guerra de niños y que, aunque vivieron la oscura posguerra, tenían, debido a la posición social de sus familias, la oportunidad de salir fuera de España y compensar dicha grisura. También, el que la generación de escritores en castellano, pero radicados en Cataluña –a Biedma habría que sumar Juan Marsé, los hermanos Goytisolo y Carlos Barral, entre otros–, no sólo no expresaba rechazo al catalán, sino que admiraba la espléndida literatura que se había escrito en esa lengua y fomentaba la convivencia entre ambas.

No es suficiente, sin embargo, para explicar la cercanía textual de ambos poetas, que incluso jugaban con ella agregándole ironía, todos los datos sociales e incluso sicológicos que se quiera acumular. Hay, pienso, una necesidad –que los excede– de las lenguas por entenderse entre sí mismas, como tal vez no la había desde el siglo doce. Y esa necesidad hipotética permite pensar cuál era y cuál es la relación entre ambas. De los escritores que se traducen a sí mismos, haciendo una obra paralela, a ellos que escriben poemas distintos que parecen traducirse, se pone en juego justamente una concepción intertextual de las lenguas. Ya sabemos que aquello que pensaba Ortega –aprenda alemán y póngase a pensar– es una simplificación, por más razones históricas que se encuentren para señalar la pertinencia del aserto. Y es que, en cierta manera, toda hipótesis que se apoye exclusivamente en el devenir histórico es una simplificación. Así, el vértigo producido en la modernidad por Pessoa y sus heterónimos –un poeta

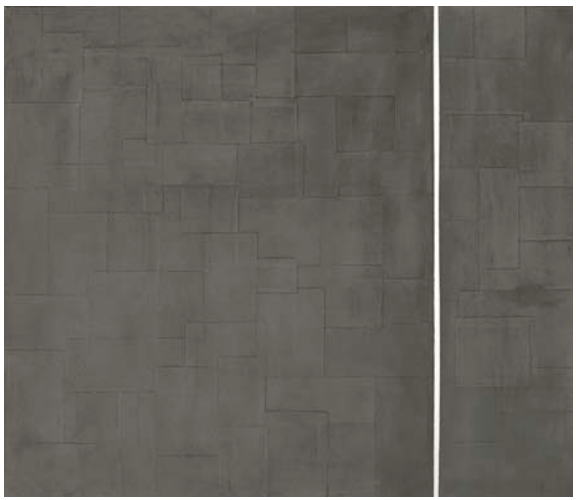
que es muchos– debería tener su equivalente, igual de vertiginoso, en los casos, como el que nos ocupa, de dos poetas que en realidad son uno sólo. Así, planteado en un sentido menos simbólico, podríamos decir que son dos idiomas pero es la misma lengua.

A ellos, Biedma y Ferrater, les entusiasmaban los juegos formales que podían conseguir trasladando leyes y reglas de un idioma a otro –basta ver las muy inteligentes pero delirantes reflexiones sobre la métrica del segundo– y confiaban en que había un universo de lectores, así fuera mínimo, que podía entender sus guiños e ironías, un universo beneficiado por Babel. El barroco español fue, en cierta medida, una Babel de una sola lengua, llevó a una extrema complejidad todo su andamiaje formal. El catalán, para entonces, había elegido siglos antes otro camino, y ambos desembocarían en las vanguardias de principios del siglo XX. Entre todos los poetas adscritos a ellas, el más radical, más incluso que José Lezama Lima en la lejana –en el tiempo y el espacio– Cuba, es J.V. Foix, el gran poeta de *Las irreales omegas*, el mismo que tradujo en México de forma inspirada el escritor mexicano-catalán Martí Soler Vyñes. Y esto nos lleva a esa cadena de transferencias: Foix es un poeta en un catalán que es varias lenguas y de allí la dificultad de traducirlo.

Los libros de Foix circulaban en pequeñas ediciones de autor de tirajes mínimos en los años cuarenta y cincuenta, y, cuando ocurre el tránsito a la normalidad de ese idioma, de inmediato ocupan un lugar central. Las redes culturales eran estrechas y de poco alcance, pero eso les permitió en esos años el fortalecimiento de su sentido, y fue precisamente lo minoritario y los peligros a los que estaba expuesta los que la hicieron una lengua abierta a la poesía. Uno de los libros centrales de Foix fue en esos años *Sol, i de dol,* extraordinarios sonetos llenos de humor y gracia que, además, tuvieron la fortuna de encontrar un traductor ideal al español: Juan Ramón Masoliver, hombre de letras más bien de derechas, pero cuya inteligencia y talento lo confinaron a un cierto exilio interior en la España franquista, doble exilio interior, a su vez, si tomamos en cuenta su relación con el arte catalán.

El libro *Treinta poemas*, con las traducciones de Masoliver al español de los poemas de Foix, es prodigioso en catalán y prodigioso en español, y deberían ser juzgados como dos libros distintos. Hay escritores –el caso más célebre es Edgar Allan Poe– cuya importancia se da, sobre todo, a través de sus traducciones y, por lo tanto, su influencia en otras lenguas. Algo similar se podría decir de las traducciones que hizo el colombiano Jorge Zalamea del francés Saint John Perse, y la presencia del autor de *Anábasis* es mucho más fuerte en castellano que en su lengua. La forma en que se traza el mapa de las afinidades electivas de obras y autores se parece a un rizoma y es impredecible, incluso si se determina el lugar de llegada. Por eso, hay una faceta de la evolución literaria que escapa a toda reducción historicista posible. Creo que la influencia de Foix es apenas perceptible fuera de su esfera lingüística, y, sin embargo, encontré el ejemplar que tengo de *Treinta poemas* en una librería de Tijuana, ciudad que es ya un paradigma de frontera, de *border line*. ¿Cómo había llegado allí? Claro, hay catalanes en Tijuana y uno de ellos lo pudo comprar en Barcelona y después vender a la librería, las anécdotas sobre libros que nos cambian la vida encontrados en los más raros lugares son infinitas. El asunto es que estaba en una ciudad social y lingüísticamente compleja.

Yo conocía la poesía de Foix directamente en catalán y por la traducción, publicada en Plaza y Janés, de una buena antología de Enrique Badosa, una de las pocas excepciones en ese autismo señalado antes (antologó, tradujo al castellano e hizo publicar a casi todos los poetas catalanes importantes), sabía la dificultad de verterlo al castellano o a cualquier otra lengua. Y su nombre, ligado al de Juan Ramón Masoliver,



Juan Francisco Segura Martínez

extraño personaje de la cultura catalana en los años primeros de la posguerra, conservador pero incapaz de aceptar la cerrilidad del franquismo que vivió muchos años en una extraña sombra, con un solo libro publicado, de crónicas de un viaje a Italia, y en sus traducciones. Presente también en epistolarios, recuerdos y crónicas de sus amigos, denostado y elogiado, y en los años de normalización democrática, convertido en uno de los pocos testigos de aquella edad dorada anterior a la guerra.

Me llevé el libro sin dudar, pero poco esperaba que me resultara tan apasionante, apenas treinta poemas pero toda una lección no de la traducción –el libro las presentaba como «interpretaciones»– sino de la convivencia e interacción de dos lenguas por dos escritores de talento. Lo daría como lectura obligada a todo aprendiz de traductor y basaría en ese delgado volumen un ejemplo de que la poesía sí se puede traducir, y sin traición alguna, incluso potenciando su sentido y su valor. A los poetas se los daría para aprender la importancia de los acentos, las sílabas y las rimas. Se sabe que el catalán es una lengua más sintética que el castellano y que, al revés de la última, tiene tendencia aguda en su acentuación, cosas que no sólo dificultan trasladar su forma, sino también su sentido. Y al lector se lo regalaría para disfrutar una extraordinaria obra en el idioma en que quiera o pueda leerla (o en ambos).

Lo que la traducción de Masoliver entrega es extraordinaria poesía en español y, a la vez, es fiel al original. La velocidad del catalán, que viene de su capacidad sintética, se demora en el castellano, pero conserva la estructura formal tan importante –por ejemplo en los sonetos–, el tiempo es el mismo, su duración, pero la velocidad interna es distinta y se corresponde en su sentido. Incluso en la elección léxica del traducir/interpretar se nota una sintonía, el entendimiento del texto más allá de la lengua.

La libertad que se toma Masoliver en su interpretación sólo se la puede tomar quien sabe que en cada lengua –la de salida y la de llegada– hay más que un mensaje codificado, por muy elaborado que éste sea, y que ese «más», aunque a veces se nos aparece como historia acumulada, por ejemplo, la que va de Ausias March hasta nuestros días, también es más que historia. Tanto Foix como Masoliver, como en el caso mencionado antes, de Gil de Biedma y Ferrater, los implicados son personajes complejos, ligados a la vanguardia, miembros de una burguesía culta, clásicos en su momento y para siempre, revolucionarios en la forma, nacionalistas a veces –del nacionalismo bueno, pensarían ellos, sin darse cuenta de que no los hay–, muy inteligentes y llenos de talento, pero con destinos muy distintos que se cruzan en el momento de *Treinta poemas*. ¿Representa ese exiguo número de textos la extensa obra de Foix? No. ¿Representa esa traducción la compleja personalidad como escritor y figura cultural de Masoliver? No. La «traducción» ocurre cuando la cultura catalana ha pasado por varias etapas en un lapso muy breve, y

la importancia de Foix es reconocida con el Premio Nacional de Letras (de España, no de Cataluña). Se trata posiblemente de un colofón a la tríada vanguardista formada por Joan Salvat-Papasseit y Carles Riba, junto a Foix y el momento en que el autor de *Las irreales omegas* debió ser conocido fuera de las fronteras de Cataluña y España. Cuando solicité derechos para publicar *Treinta poemas* en México, la cantidad pedida por los herederos de Foix fue absolutamente prohibitiva. El autismo continúa. Y la relación de la literatura catalana con México es mínima. En la Feria del Libro de Guadalajara 2006, que tuvo como país invitado a Cataluña, el asunto fue manifiesto, muy pocas ediciones para la ocasión y sólo una antología de poesía catalana, muy breve, que no da idea de la importancia de la lírica catalana (otra, que llegó incluso a estar anunciada, nunca se alcanzó a publicar por problemas con el antólogo). Aún más, en el centenario del nacimiento de Agustí Bartra, a quien la poesía mexicana debe mucho, sólo se le recordó con una edición facsimilar de *Quetzalcoat*, por el Fondo de Cultura Económica, y la publicación de *El Canto del Mundo*, por Ediciones Sin Nombre y *Vaso roto*, antología de la lírica universal que Bartra a su muerte había dejado acabada entre sus papeles.

5

Jaime Moroldo Lira

Tomàs Martínez Suñol

5 Textos de Juan Ramón Masoliver

Sin novedad en el Mediterráneo
Primavera de Roma
Un milagro de resurrección
Aquel martes del barón Papen

Sin novedad en el Mediterráneo

LA VANGUARDIA en el Próximo Oriente

Deseosa la dirección de LA VANGUARDIA de acrecentar la crónica extranjera, de tan alto interés en los actuales momentos, ha confiado la corresponsalía en el Próximo Oriente a nuestro antiguo compañero e1 ilustre escritor Juan Ramón Masoliver, bien conocido de los lectores de LA VANGUARDIA por haber sido corresponsal en Roma durante varios años. La agilidad extraordinaria, el fino sentido periodístico y la clara percepción política de Masoliver encuentran expresión en un estilo sugestivo, buido y ameno que deleitará tanto a nuestros lectores cuanto el fondo de los artículos les sugerirá juicios profundos acerca de las candentes cuestiones de la actualidad europea. La crónica que hoy publicamos, primera de las dedicadas a los Balcanes y Próximo Oriente, juntamente con los antecedentes prestigiosos de Masoliver en las lides del periodismo internacional, nos ahorran mayor extensión en estas líneas de prólogo.

(CRÓNICA, POR AVIÓN, DE NUESTRO REDACTOR)

Una sirena rasga el aire. Entra por el ventano la claridad lechosa del amanecer. En sueños me sentía cuneado por la furia del maestral; que aun alejados de la costa no nos deja en paz el ventarrón del Ródano. Gano en cuatro saltos el puente. Entre las montañas de agua opaca, espumosas, que alternativamente nos tapan el cielo y nos abandonan en él, se columbra allá lejos un manchón gris a continuación de unos mástiles; se acerca a buena andadura: es un crucero auxiliar de la Marina francesa, a juzgar por los colores, las bocas de fuego y lo mucho que sobresale el casco como de mercante en lastre. Nuestro barquito (que en su larga vida ha sufrido por tres veces el bochorno de ser borrado de las listas del «Lloyd's Register» y otras tantas lo ha remediado cambiando de nombre y pabellón) sigue tan campante, con su eslora poco mayor que la manga y su verde chimenea alta como un campanario, dando vueltas como un trompo y como si con él no fuera la cosa: harto hace con atravesar el golfo, y, a la postre, el mar es de todos.

Una bandera roja y verde sube por el trinquete del francés: «¡Detenéos!». Pero al pobre viejo, que avanza entre toses y suspiros, no se le pueden pedir filigranas: si para de sopetón, adiós calderas. Sigue, pues, su camino. «¡Detenéos, o abro el fuego!», insiste el otro. Y apenas se ha traducido el mensaje, cuando un cañonazo a salva acaba con el sueño de los pasajeros. Como pavo apedreado, desahoga la presión en graznidos de sirena, acorta la marcha, pitan los silbatos, se desenroscan las cadenas del ancla, mientras la bandera de «Stop» sube por nuestro mástil. El francés se aproxima por babor y viene a situarse paralelamente a nosotros y en sentido contrario a pocas brazas de distancia. Ahora se distinguen claramente sus cañones, su gran porte y los pocos marineros de su dotación, que lo hacen aparecer como un barco deshabitado. Y su nombre, muy significativo: «Sampiero Corso».

De un costado se destaca un bote que, luchando con la marejada, rodea nuestro buque y atraca a estribor. Por la escala que le lanzan se encarama un oficial con seis hombres, todos revólver al cinto; los unos bien equipados –con su buena polaina de cuero y flamante el rojo pompón de la gorra–, el teniente con un levitón algo raído, aspecto acedioso, barba de

tres días, hombre ya entrado en años y con el aire inconfundible de los burgueses movilizados. Uno de ellos vuela a la cabina de la radiotelegrafía para evitar indiscreciones. Tras los saludos de ritual, nuestro comandante congrega en cubierta y pasa lista a la tripulación y personal de a bordo. Un marinero, con su cartera de negocios y aspecto de meridional bien nutrido, ha quedado de guardia en el fumadero y quisiera imitar la seriedad de su patrón; pero como a todo hijo de madre que anda por esos mundos, le gusta pegar la hebra, y unos cigarrillos a tiempo le ponen casi en plan de confidencias. «Díez días de mar y otros diez en tierra –nos dice– para visitar siempre los mismos vapores.» «¡Bonita escuela de emboscados –musita por un colmillo un castizo que va a Berlín–; en el Atlántico los quisiera, visitando naves! Pero por allá andan los submarinos, y luego te toca ir a remo hasta Galicia. Como a esos griegos que traemos a bordo: una explosión en plena noche (el primer torpedo, para romper los elementos de la T.S.H.), y a los botes en menos que canta un gallo; pues el segundo bombazo suele llegar de corrido y le hunde a usted un gran barco, como el "Ellis" ese, en seis minutos. Luego, ya se sabe, emerge la torreta del submarino; un oficial muy correcto pregunta cómo les fue y qué carga llevaban, y para aliviar su situación les da pan para dos días y cincuenta cigarrillos por cabeza. Les encamina hacia tierra y acompaña, si por ventura no aparece otro buque, que a los diez minutos anda por los aires; que si le da donde duerme la marinería, no hay vuelta de hoja, son veintinueve muertos, como días atrás. Pero esto no se puede decir.»

El francés ha optado por retirarse, y ahora reúnen el pasaje en el comedor. La oficialidad y el visitante discuten acaloradamente en otra sala, ante un montón de pasaportes. Ya había corrido entre nosotros la especie de que hay un pasajero sin nacionalidad; por las señas parece un Sigfrido, aunque él dé a entender que es un judío expulsado de su patria. Y lo peor es que el teniente francés abunda en la opinión de la mayoría, y tras unas respuestas vacilantes de nuestro hombre, decide ponerlo a buen recaudo.

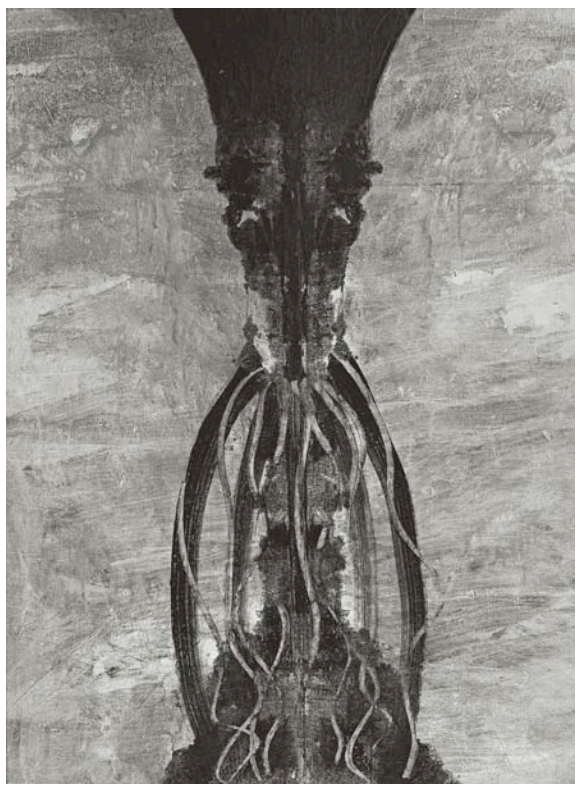
Quien más quien menos van pensando todos en los agravios que hayan podido inferir desde chicos a la «dulce» Francia, y ni se acuerdan de que, parado en mitad del golfo, el barquito cabecea dramáticamente. Pues aunque todos venían dispuestos a lo peor: bandazos y mareo a porrillo, la verdad es que quién iba a sospechar que la guerra nos saliera al encuentro y con riesgo de echarnos la garra. ¡Para que luego digan que si los de la Maginot juegan o no al julepe con los de la Sigfrido!

Verificado el cargamento y puesta en claro la cuestión de los pasaportes (que a la cuenta la del apátrida también es meridiana), el oficial francés manda izar la bandera de «libre»: dos palos rojos sobre campo blanco en sentido vertical. Seguido de sus marineros lleva consigo al pasajero rubio, que ha pasado del sonrosado al blanco y ahora a un tinte ceniciento, hundida la cabeza entre los hombros. El teniente, de pie en su bote, se aleja, la mano a la visera en el primer tiempo del saludo, Al rato por el palo de mesana del «Sampiero Corso» sube la contestación, también en dos palos rojos sobre campo blanco, y el pabellón francés saluda al de nuestro buque, «Libres».

El «Sampiero Corso» vira rápidamente a estribor y se dirige a toda máquina hacia Toulon: En pocos minutos parece como si se lo hubieran tragado las olas. Nuestro barquito se contonea un poco y reanuda su marcha. Y el parte del comandante francés del departamento rezará lacónicamente esta tarde: «Sin novedad en el Mediterráneo».

Article publicat a La Vanguardia Española el 12 d'abril de 1940

Primavera en Roma



Jaime Moroldo Lira

Roma no ha sido liberada: pasó de unas en otras manos, manos forasteras, dirán algunos. Aunque más exacto fuera afirmar que no fue de éstos ni de aquéllos: que ha seguido y seguirá siendo Roma, sencillamente. Como en los días de Atila, como en los de Belisario, de los lansquenetes o de Oudinot. Y no hablo únicamente por lo que a la urbe da sello de eternidad: sino por esa población, ese especial carácter que confunde en un ser, único y el mismo, al transtiberino del Imperio y al cliente de las baronías, al seor Meo Patacca con el papalino negro o el dopolavorista en su dominical salida *fuori Porta.*

Hablo de la Roma que trae su vino de los Castillos en carros pintarrajeados; de la que asiste desde siglos a las conferencias de la Chiesa Nuova, inquiere los números que ha de jugar en lotería en la procesión de San Juan Degollado, templa sus noches veraniegas en la escalinata de la Plaza de España, teje amoríos a la sombra de solemnes piedras derrumbadas por e1 Agro; y no se aleja de la Ciudad sin arrojar su óbolo a la fontana de Trevi, en prenda de seguro regreso.

Ciudadanía que, por encima de políticas y banderas, con perennidad que rebasa los siglos, constituye la esencia de ese rincón de mundo. Sin fijarse en aquéllas ha asistido a la marcha de unos, ha servido a la entrada de los otros: con ese aire dominguero de salida al campo que la guerra y el asedio habían hecho caer en desuso. Y esta es su liberación, no lo dudéis.

Queda el otro sumando: el de los que se van por respeto, el de los que con respeto llegan. La cabeza vuelta aún hacia la ciudad, de quienes han de acogerse a otras latitudes; el ánimo de los que ya entran por los aledaños, ya están pisando las piedras de la ciudad augusta.

Yo los imagino, a los unos, cruzando el puente Milvio, cruzando el de Santángelo, bajo las miradas de arcángeles y

apóstoles. Descolgándose, los otros, en el atardecer dorado y cárdeno, por el bosque secular de Castelgandolfo; dejando las cascados y jardines de Tívoli; viniendo de las marismas de Eneas; embocando la recta indeleble del Apria sepulcral; rebasando los pegotes modernos en el paisaje desolado: Cinecittà, Guidonia, el Hipódromo, las antenas de la Radio, el suburbio y las fábricas, cuando sobre el poniente se habrán recortado –en secular conversación no interrumpida– las estatuas barrocas que coronan Santa Cruz y Letrán. Me los imagino bajo el arco de Druso, sobrecogidos al ganar las murallas de Aurelio, al adentrarse entre las termas de Caracalla y el Colle Oppio: cuando el pie levanta polvo que es Historia y el ojo no se posa sobre piedra que no esté reseñada en tratados y catálogos.

Al pie de esa pirámide, una losa sin nombre («Yace aquí uno cuyo nombre fue escrito en el agua») cubre los restos de Keats; los de Shelley, al lado. En cambio, por San Juan de Letrán, han subido al lugar en que una nevada de verano marcó el área exacta para el mayor templo dedicado a Santa María. De allí, la teoría de obeliscos, de templos, de fontanas se explaya por los manchones verdes de la Villa Borghese, hacia el peine arbolado de Monte Mario, hasta la octava colina de Roma: la que Miguel Ángel levantara a gloria de San Pedro. Y al morir el día, el faro tricolor del Janículo viene a señalar el inconmovible solar de la urbe.

Estos son los foros, esos, los campos de reliquias cristianas; aquéllas, las galerías de antigüedades, de pinturas, de joyas de las Letras y las Artes. Aquí vuestros mayores, vuestros mejores, se prosternaron, se pulieron y contribuyeron a la salvaguardia de dos mundos. La guerra –las guerras– no pudieron deshacer tales vínculos humanos. Llevaréis, como Aníbal, la guerra a los campos de guerra. Dejad –como vuestros adversarios de hoy– Roma al signo de Roma El *popolino* festejará la próxima sanjuanada con el fragor de las lupercales, al son de las añosas campanillas de barro. Y refulgirá al sol la sonrisa de esa Roma venusina cuyo símbolo siempre fue la primavera.

Article publicat a La Vanguardia Española *el 8 de juny de 1944*

Un milagro de resurrección

Tomàs Martínez Suñol

Milán, 9 de octubre, 7 tarde.
(Crónica telegráfica de nuestro corresponsal.)

Don Lisander Manzoni sigue tranquilamente entre las iglesias en la recoleta Plaza de San Fedele, la mano izquierda –por donde queda la hostería de las colinas de Asti– apoyada en los botones traseros de la levita y señalando con la derecha el teatro que lleva su nombre. Que lo llevaba, pues si el viejo novelista sigue tan campante, otro tanto no puede decirse del Milán de sus amores, que ni existe ya el Teatro Manzoni ni las iglesias y los palacios son más que fachadas en equilibrio inestable, y para colmo a los pies mismos de la estatua de don Lisander se abre una sima donde se amontonan materiales de construcción. Son efectos de los tres bombardeos del verano del 44; bombardeos de terror que, respetando el suburbio y las industrias, únicamente se proponían desmontar los barrios de habitación y el centro de la capital lombarda. Y lo lograron cumplidamente. Sobre cuarenta mil casas dieron en tierra con diecisiete mil bombas. Eran bombas incendiarias, lo cual significa que si poco podían contra los rascacielos de cemento armado, hallaban, en cambio, buena presa en los solemnes palacios, en las viejas casas de la menestralía y en las iglesias, en todo aquel complejo urbano entre renacentista y dieciochesco que daba a Milán sello y nobleza. Y hubo bombas para el Palacio Real y la Pinacoteca de Brera, para el Scala y la Galería, para la Plaza del Duomo y los famosos corsos y las puertas. Hubo bombas para todo lo que de Milán recuerda el forastero.

Quienes estuvieron aquí por aquellos días de hace dos años te hablarán de simas en mitad de la calle que hacían casi imposible entrar o salir de la ciudad, de cables colgando y rieles de tranvías arrancados de cuajo y puestos en pie como si fueran postes, de barrios inundados, mientras otros ardían sin esperanza de que los bomberos pudiesen venir a apagarles. Sencillamente apocalíptico. Mas lo bueno del caso es que hoy entras en Milán y al pronto casi ni te das cuenta de semejante catástrofe. Cantantes y hombres de negocios siguen discutiendo animadamente por los cuatro brazos de la Galería o sentados a los veladores del «Biffi» o del «Grande Italia». Los elegantes y el mujerío continúan paseando por el Corso Vittorio Emmanuele a la mágica luz de docenas de comercios de lujo, de escaparates donde se expone toda clase de artículos, cuanto pueda antojársele al más exigente o a la más caprichosa. Pero luego echas de ver la trampa. Primero tres agujas de la fachada del Duomo, más blancas que las demás, te denun-

cian el bombardeo y la reconstrucción. Y ves que la gente se acalora y va plantando pinos por la Galería, pero al aire libre, porque la cristalería en cruz del techo ha desaparecido; que todo un lado del elegante Corso Vittorio no es más que un rimero de fachadas calcinadas, por cuyos huecos se distinguen las estrellas y la luna: que allí no hay más que las tiendas, lujosas, inundadas de luz, recién hechas, sosteniendo como una espadaña esas fachadas tiznadas.

Este es el gran contraste de Milán: circulación impecable, gente bien trajeada y calles magníficas hasta los seis metros de altura. De allá para arriba, esqueletos de palacios. Y aquí viene la segunda parte, el milagro de la reconstrucción. Una bomba se ha llevado medio palacio que estrechaba una calle. Vienen tos técnicos, echan el frontis en la nueva alineación y asunto concluido. Un rascacielos se ha venido al suelo y los vecinos –cada cual es propietario de su piso– deciden reconstruirlo. Los materiales de construcción están por las nubes y uno de los copropietarios –para el caso la princesa Pignatelli– no puede desembolsar su parte. Pues bien, como quiera que el solar se evalúa en cien millones, un vecino paga a la princesa trescientas mil liras por el cacho de aire que su piso ocupó en un tiempo y se edifica nuevamente el rascacielos.

Donde no hay dinero para reedificar se echa abajo lo que amenaza ruina y con el producto de la venta del material de derribo o con el crédito que abre el Banco se construye una planta baja para alquilarla a una tienda de lujo o un garaje. Un local así sólo de traspaso devenga más de medio millón y el inquilino ha de terminarlo por su cuenta. Con el traspaso y el alquiler se puede luego ir levantando el inmueble piso tras piso. Y no digamos cuando la casa es de una Sociedad fuerte o de una Cooperativa. Los grandes almacenes «La Rinascente», por ejemplo, están reducidos a una hilera de escaparates puestos con mucho gusto –la venta se efectúa en locales de fortuna–, mas por detrás ves que ya han subido un piso y que asoman los ladrillos y las vigas del segundo. El famoso café restaurante «Biffi» en realidad no consiste más que en unos veladores formados en la galería y en una cuadra recién pintada al pie del colador de la antigua y maltrecha fachada, un salón sin pared de delante, sin algo que lo separe de los transeúntes; pero ves que ya están concluyendo un segundo salón, que andan edificando dependencias sobre las que pronto se asentará el primer piso y los sucesivos hasta rellenar la antigua finca.

Las destrucciones del 44 han puesto al descubierto los jardines ochocentistas que a seguido del atrio ocupan el centro de las anchurosas manzanas milanesas. Pero la fiebre edilicia, ese ir rellenando fachadas, ya va devolviendo a tales jardines su función recoleta y en un par de años quedarán otra vez ocultos a los ojos del viandante.

Porque todo Milán es una obra, por todas partes se alzan esos andamios móviles de tubo de hierro, por doquiera cantan las piquetas, se desbordan las canaleras de los derribos, chirrían las grúas, se pulen y encristalan las ventanas, crecen las casas. En cada rincón surgen exposiciones de proyectos arquitectónicos, en cada parque exposiciones permanentes de mobiliario y decoración, en cada exposición se arman rifas, se subastan terrenos y se ofrece la adquisición a plazos de viviendas que surgirán en las nuevas urbanizaciones. Porque los milaneses, amantes de la paz del hogar como nadie, no se resignan a vivir de cualquier manera y conviviendo dos o más familias en el mismo piso. Porque los milaneses, gente emprendedora y enamorada de su ciudad, no la quiere con ruinas y brechas. Y para dejarla como antes, mejor que antes, no esperan la firma de la paz ni la ayuda del Estado.

Article aparegut a La Vanguardia Española *el 10 d'octubre de 1946*

Aquel martes del barón Papen

Las ocho. Otra jornada de heladera y pies de plomo: huir de los que entiendes y menester de quienes no quieren entenderte. Y vuelta a los mismos europeos, al absurdo comer y a derrochar un capital en taxis, único medio viable en esta ciudad ahilada. Otro día gris, tedioso, colgado a mil metros entre estos montes de Asia.

Al teléfono de la Legación el español vacilante de Ahmed (el Kabás Efendi, Señor Ordenanza, de las gentes de escaleras abajo: no hay como poseer un campillo, siquiera sea en los montes de Armenia) me pone al habla con el Agregado de Prensa.

–...Estaba calentando el coche. Si aligera, paso a recogerle... De batida hacia el Dikmen, con el ministro, los Papen... No, los hijos: Stephie y Franzi, quien dice que a ver si de convalecencia podrá, uno de Caballería, montar al fin... En martes, al fin de mes. Fíjese: 24, de febrero que es más cuesta que enero... Ande, véngase, que al capitán Papen le ha dado por el argentino y nos contará cómo va lo de Rusia...

Mas con este frío ankariota no es menester esforzarse por imaginar el invierno soviético; ni, en definitiva, hay mejor madrugón ni más deporte que disfrazarse de cama. Y con buena lectura, no poco té y mucha calefacción... Hasta que suene el timbrazo bomba; el que se lleva tedio, cansera y frío. Poco antes de las diez y media.

Es Maké (Paul Makédonsky, corresponsal de OFI, antigua HAVAS), desde la Embajada de Francia. Excitadísimo, me da diez minutos para llegarme a su oficina, cerca de aquí. Y una vez en el edificio del Evkaf, tras hacerme sentar en una butaca sólida, lee con voz incolora: «Angora 24. –Hoy 10,10 produjose fuerte explosión bulevar Atatürk frente Embajada Italia cuando transitaba embajador Reich barón von Papen Stop Papen dirigíase su despacho cercana Embajada alemana acompañado baronesa Stop Aunque arrojados suelo violencia deflagración ambos ilesos Stop Autoridades turcas iniciando pesquisas encaminadas determinar si tratábase atentado». Pausa. «Xavier de Lagullonie y Margot venían para la Embajada y acababan de cruzarse con los Papen, cuando oyeron el estruendo. Vieron que se incorporaban incólumes y que el embajador se dirigía a un guardia... ¿Puedes darme algún *tuyau*? Monta un plan, mientras pongo "en negro" el despacho para el telégrafo.»

Lo mejor llamar a la marquesa de Prat de Nantouillet, esposa de nuestro ministro: «...No diga más, estoy enterada; retemblaron los cristales y pensé si sería un polvorín. Telémaque, el ministro rumano, que salía de la capilla de la Embajada de Italia y se había entretenido con el portero, me ha contado la escena. Acabo de hablar con Pap, por teléfono; parecía muy tranquilo... Será muy amable de su parte; es más, creo que debe hacerlo... Siguen los dos en la embajada, pero dése prisa... No, Perico no lo debe saber, ni los chicos: el paseo dura hasta las once».

A las once en Correos, a cien metros de OFI, mascullando imprecaciones contra el calmudo que despacha nuestros telegramas. Llega un botones del *Cihan Palas*, mi hotel, con el *papier* de un colega alemán. Lo leemos de cabo a rabo –ni que decir tiene. Despunta Dana Schmidt (*United Press*), quien aprovecha la lectura para colar su servicio. Tiene amigos en la Policía y ya le han contado que un hombre se hizo pedazos en el lugar de autos. No hay más pieza de identidad que el sombrero y un zapato etiquetados, un recibo de telé-

grafos, un revólver. El general Chakmak, jefe del Alto Estado Mayor turco, suele –como Papen– pasar, minutos después de las diez, por aquel paraje (y su coche ha sido el primero que ha llegado al lugar de la explosión; de modo que no se sabe contra quién iba el golpe, que está fuera de duda que se trata de un atentado).

Frente a la Embajada agentes de paisano dan guardia discreta; otros, de uniforme, impiden el estacionamiento en las inmediaciones de la verja. Ésta ha sido cerrada y el portero sube, jardín adelante, con mi tarjeta, donde van dos palabras a Frau Rose, la secretaria particular de Su Excelencia. El recinto está abandonado y silencioso, sin más que los edificios a puerta cerrada y un solo coche, a un lado. Al rato nos franquean la entrada (pero no al coche, que queda afuera). Por entre los árboles se distinguen paseantes de fieltro gris, gabardina y mano echada al bolsillo. La bandera gamada flamea en lo alto. Y en el interior del edificio central, menos animación que de costumbre y el detalle de que los funcionarios echan la llave al salir de sus despachos.

En la antesala nos cruzamos con don Pedro Prat, nuestro ministro, a quien acompaña su primo Caleiros Meneses –hijo de española y educado en Madrid–, que representa a Portugal en Turquía. Antes han estado Saradyohlu y los jefes de Gabinete de Inönü y del presidente del Consejo. «¿Ha visto usted? Lo que le decía del coche soviético que se nos echó encima, el verano pasado, en Büyükderé. Y por cierto que al embajador se lo tenían los turcos avisado desde septiembre: que agentes extranjeros tramaban su muerte. Conque se nos acabó el esquiar, y las partidas de caza... Nada, completamente bien. Únicamente los oídos –ahora el izquierdo también–, debido al estruendo: está que no oye nada. A la baronesa la han hecho acostarse ahí al lado. Están asombrados de que no reaccione: se ha incorporado inmediatamente y, cerciorada de que su marido estaba ileso, no ha tenido más cuidado que enderezarse el sombrero y limpiarse el abrigo, plagado de quemazos y de manchas de sangre y sesos. A Papen le han roto un traje nuevo y ahora estará mudando de pantalones.»

Pero ya la secretaria nos introduce cabe el embajador, que me abraza mudo y sonriente. Junto a él su hijo, todavía de enterizas y espuelas. Papen relata –probablemente por enésima vez– el percance; lo sazona con grandes gestos, sereno, pero (y no hay contradicción) con voz un tanto alterada. Cojea ligeramente y en la mejilla y en la ceja, abundatísima, ostenta ligeras quemaduras. «Tengo la certidumbre –concluye– de que los turcos irán hasta el fondo. Turquía es la más interesada en que intentos de esta índole no prosperen. Me parece claro que lo que con ello se perseguía era no sólo enturbiar la atmósfera tranquila de este país, sino alterar sus relaciones internacionales. Cuando tanto se habla de la necesidad de abrir un segundo frente contra Alemania, no cabe alguna duda sobre la finalidad última de actos como el presente. Me consta, con ello, la doble sinceridad de los plácemes turcos en esta milagrosa ocasión.»

De la Embajada a Yeni Sheir: a cambiar impresiones con Peters, el corresponsal de la *Dienátag Nachrichtendienst*. Los corresponsales alemanes se limitan a pasar una referencia de tipo oficioso: su consigna, no entorpecer la labor de la policía turca. Luego, a la oficiosa Agencia Anatolia, otra vez en nuestros barrios (¡taxímetro de mi corazón!, ya vamos por las nueve libras, vulgo setenta y tantas pesetas); a ver si se «desabrochan».

En esta Angora, donde para ver a cualquier funcionario de la dirección General de Prensa (a excepción del subjefe, el cordialísimo Izzettin Bey) es menester pasar tarjeta, guardar interminables antesalas y tropezar, al cabo, con la más oriental de las reservas, la acogedora Agencia Anatolia es un verdadero hogar para los corresponsales extranjeros. Boletines de información, los receptores de radio más perfectos, mecanógrafas políglotas, laboratorio fotográfico. Y, sobre todo, la ca-

maradería que nos reservan los redactores; y, a su cabeza, Mowafak Bey, el presidente, hermano del secretario general del ministerio de Asuntos extranjeros, el embajador Numan Menemendyohlu.

Empero, Shükrü Bey, el redactor de guardia, en esta ocasión escucha, más que habla: pasa pitillos y, finamente, trata de quitar hierro a nuestras hipótesis. No tan seguro parece Mowafak Menemendyohlu –quien, entretanto, bajó de su piso para darse la vuelta de sobremesa– mientras nos alcanza los consabidos cafecitos. Desempaña sus gafas, cae en silencio meditativo y todo es recomendarnos cautela una y cien veces; no precipitarse en optar por el accidente fortuito o por la obra de uno o más terroristas. Y aguardar el comunicado de Gobernación, que aparecerá sobre las ocho.

Un bocado en el restaurante georgiano Karpich: a estas horas no hay más que carne fría y compota. Grisha, nuestro camarero, ex comerciante zarista, está que trina contra ingleses y americanos: «¿Qué hace en Angora toda esa gente? ¡Si no son más que espías y no han de parar hasta meternos, otra vez, en el fregado! Cuidado que aquí se sirve a todos, sin distinción (incluso los bolcheviques se atreven a venir, alguna vez); pero, créame, hay gente que no merece convivir con sus semejantes. Ese Broke, por ejemplo, que no hace más que cizañar y comprometer, para que la fiesta acabe a botellazos. Al frente, al frente los que quieran guerra; y que nos dejen en paz a los turcos». (Claro, el ardor del neófito, dirán ustedes.)

Conferencia con Dana, para pasarnos mutuamente (callando los buenos bocados) nuestras noticias. Vuelta por el vestíbulo del *Ankara Palas*, a oír cómo respiran Burdett, Fowle y demás amigos angloamericanos. Les pregunto por el coronel Bánkovich y su compañero, dos yugoslavos recién arribados que noches atrás nos propinaron canciones de los chétniks serbios. Fanny recoge la pelota, la devuelve limpiamente: «Me alegro de que la bomba no te haya hecho el menor rasguño». Y la broma sigue adelante mientras, todos juntos, vamos a jugar a Sherlock Holmes en el lugar del suceso.

Todo Angora desfila por aquel trozo de bulevar. Los coches diplomáticos van al paso; los peatones se detienen a considerar las manchas de sangre, mal disipadas con paladas de arena, y a interrogar al guardia, quien –percatado de su papel– señala las huellas que del cuerpo desmenuzado quedan en árboles y cables eléctricos. Los corros de mirones discuten animadamente; solo Dios sabe qué amenazas proferirán contra los «perros» (mirando hacia nosotros) que así perturban la neutralidad turca. Pero más allá, calle arriba, en la morada de los Papen, hay ajetreo: la esposa del Presidente de la República ha ido a visitar a la baronesa Papen; buen trabajo para los truchimanes.

Nosotros seguimos elaborando *papiers* que inútilmente tratamos de telefonear a Constantinopla (los fajos de telegramas oficiales, que están muertos de risa junto a las ventanillas, nos convencen de que desde esta mañana no ha salido de Angora ni una línea). Por fin consigo comunicar con Velikotny –uno de nuestros funcionarios de Constantinopla–, cuando ya no interesa, porque la A*natolia* acaba de lanzar el comunicado. Mowafak Bey pasó su despacho hasta Constantinopla esta mañana, antes de la suspensión del servicio; y ahora, a las ocho corridas, al restablecerse las comunicaciones, mientras los demás nos poníamos en cola para llegar al Bósforo, la Agencia salía –desde allá– camino del mundo entero. Buena treta... Por otra parte, Velikotny no perdió el tiempo y ha recogido detalles sensacionales que trata de comunicarme en camelo –gracias a que llegarán mañana temprano, por la valija–.

Otra vez en *Karpich*: cena con Gaetano Varese, el agregado italiano de Prensa. Mi amigo, echa sapos y culebras, habla de diplomáticos que, bajo aparentes misiones inofensivas, no son más que jefes de sicarios; va detallando las verdaderas

actividades de cada uno de los circunstantes y de muchos de los ausentes. Varese es perro viejo en estas tierras –llegó a Angora con los primeros kemalistas–, ha tomado el tipo gordinflón del país y conoció ciruelos a muchos San Pedro de hoy. Seguiría uno a gusto con él, pero hay recepción en la morada de Ali fuad Bajá, el ministro de Obras Públicas, y no es día para echarlo por alto.

Los turcos (Saradyohlu, Numán y el anfitrión) están un tanto sobre ascuas: esperaban a Papen y no se sabe si acudirá. Pero el barón aparece puntualmente. Con amplia sonrisa de gran señor, dirigiéndose al general Ali Fuad, conocido amigo de Alemania: «Celebro la feliz coincidencia de poderme honrar, hoy, con su hospitalidad». Se respira. La conversación emprende su cauce obligado y, quién más quién menos, cada cual echa su cuarto a espadas. Numan Menemendyohlu aporta detalles descubiertos por la policía y, con maliciosa satisfacción, asevera que el agresor no era turco, es decir, musulmán (lo atestiguan los fragmentos de su cuerpo hallados en el jardín de la Embajada italiana, al otro lado del paseo).

A última hora, una copa en el *Pavillon* del *Ankara Palas*, mientras una mesticita –germanoliberiana– brinca algo que aspira a danza clásica. Maké está fuera de sí: «¿Tú ves? Trabaja como un esclavo, come tarde y mal, gástate libras y más libras en taxis, propinas, cables y flores, para que todo se pierda: Radio Suiza ha dado, en su emisión de las 21, nuestro servicio íntegro. Como nuestros despachos se apoyan en Zurich, no han tenido más faena que ponerlos a máquina. ¡Y eso para coronar la jugadita de Mowafak! ¡*Quel sale bouleau! ¡Viskisodalar!*». (Que no es taco, sino el modo de pedir unos vasos de coñac turco, con soda.)

Camino de casa, desfilar por entre la serpentina de los pitidos de los vigilantes, que en las ciudades turcas se dan mutuamente la novedad: sin parar en toda la noche. Para concluir en Moisés, el portero de *Cihan*.

–Buena noche, cabayero. Bien debiste laborar hoy, menguado... Dígame el señor, que aunque es manzebo mucho meldó y conosió tantos homes. Yo también corrí la esfera, lasrado de mí: De Andrinópol, en Milán y en Suisse (no llegué a nuestra España) y agora acá; pero el señor liyó tantos libros. Dígame, por qué los hombres se han de querer tanto daño. Yo, porque soy yudío he de morir; tú, porque eres alemano o franzés. Y que muera tanto infantico, y las muyeres ¿qué mal hizieron?... Créame que es punizión de Dios. Y está escrito aquí. ¡Si el Libro lo diz! «Porque os separaréis y no os membraréis de Mi nombre, una gran mortalidad haré venir.» ¿Por qué tu Dios es bueno y el mío no? Tú eres catolik, ¡adora a Yesús como catolik!; tú eres yudío, ora con tus rabis; y el musulmano como musulmano: el Señor es siempre uno, sólo uno. Digo que esta guerra es la purga y traerá muy mucha ruindad y muertes. Está en el Libro que venrán unos homes muy malos y nos matarán: todos moriremos. Pero que luego seremos primer vez todos unos, todos hermanos, todos reliyiosos. Si Yahué me quiere antes: buena ventura, Moisés. Los que luego venrán serán bien beatos... Agora aguarde un tantico, que trayo su botella de Karahissar... ¿Dispertaré al señor tamién a las ocho, tan presto?... El Señor le vala; o adiós, como dezís agora.

Almanaque literario *Resurrección*, 1943.

Quaderns de Vallençana

Núm. 3
Desembre del 2009
Època I

FUNDACIÓ (OAL)
Juan Ramón Masoliver

OAL Fundació Juan Ramón Masoliver
Ajuntament de Montcada i Reixac
Av. de la Unitat 6
08110 Montcada i Reixac

Tel. 935 651 122 (Regidoria de Cultura)

Desitjo rebre la revista Quaderns de Vallençana

Preu subscriptor: 4 euros per número

DOMICILIACIÓ BANCÀRIA (imprescindible per a poder cursar la teva subscripció). Si us plau, carreguin al meu compte o a la meva llibreta el pagament del rebut que Quaderns de Vallençana els presentarà a nom meu fins el proper avís.

De conformitat amb el que disposa la Llei Orgànica, 15/1999 de 13 de desembre, de Protecció de dades de caràcter personal. El titular de les dades queda informat, accepta i autoritza expressa i plenament la seva incorporació al fitxer de subscriptors de Quaderns de Vallençana, a fi de gestionar les subscripcions i proporcionar-li informació sobre les nostres publicacions i sobre les nostres activitats. Si no desitja rebre aquesta informació marqui amb una "X" aquesta casella. ☐ Té dret a accedir a l'esmentat fitxer i a rectificar o cancel·lar les seves dades dirigint-te a l'atenció al client.
El tractament de les dades proporcionades es fa segons el que preveu el RD 994/1999 adoptant les mesures de seguretat necessàries per tal d'evitar-ne la pèrdua, alteració, o accés no autoritzat per part de tercers.

Dades personals

Nom — 1r cognom — 2n cognom
Adreça — Núm. — Pis — Porta — Esc./Bloc
Codi Postal — Població — Comarca — País
Telèfon — Adreça electrònica
Data de naixement — DNI — Em vull subscriure a partir del núm.:

Nom i cognoms del titular
Entitat — Oficina — DC — Núm. compte — Signatura — Data

POTS SUBSCRIURE'T MITJANÇANT:
Butlleta. *Envia-la per correu a*: OAL Fundació Juan Ramón Masoliver - Ajuntament de Montcada i Reixac - Av. de la Unitat 6 - 08110 Montcada i Reixac.
Telèfon. *Truca al*: 935 726 474 (Regidoria de Cultura).