

ordenados alfabéticamente hasta que uno rompe la norma. Error de orden o guiño a la atención del lector, el único término que se encuentra descolocado es precisamente “monotonía”. Ella la rompe a imitación de los modos de los contenidos analizados, la ruptura vanguardista de las normas literarias del XIX.

Comparar la figura de José Bergamín, tan estudiada entre nuestros críticos, al que en 2009 Nigel Dennis reedita, y Carlos Díaz Dufoo, del que no disponemos de ediciones actualizadas de su obra, se hace posible gracias a la maestría de Francisca Noguerol para mostrarnos la confluencia de estos dos autores en cuanto a la técnica. La autora, con gran acierto y agudeza, encuentra y visibiliza en la prosa de estos dos literatos una primera tendencia a la brevedad que se acentuará hasta nuestros días.² El desarrollo de las nuevas tecnologías, la inmediatez del discurso literario actual, la impronta de la información cultural y literaria y las vías de divulgación han contribuido a una ingente literatura breve, pero el interés por la brevedad ya se encuentra en el fragmento, la miniatura y el rechazo “por las fronteras genológicas y artísticas” de estos dos autores citados.

Cernuda, Aleixandre y de nuevo Huidobro, inmersos en la oleada surrealista de abolir la dicotomía realidad/deseo, son autores que nominalizarán el sentimiento amoroso dotándolo de cualidades ajenas a su propia definición. El amor cernudiano es subversivo, socialmente inmoral... Así como para Huidobro el cuerpo femenino actúa como imán.

Las propuestas del libro son originales y plantean hacer extensivos estos presupuestos hacia otros autores del género. Se

quedan fuera del volumen un gran número de poetas cuya prosa se ha estudiado poco: Rosa Chacel, Emilio Prados o Pedro Salinas, entre otros, que bien fueron recogidos por Ana Rodríguez Fischer en la antología *Prosa española de vanguardia* (Madrid: Castalia, 1999), incluida en algunas de las bibliografías de este volumen.

Es interesante señalar que hay una abundante presencia de la biografía entre los textos de los autores seleccionados. La poesía, gran terreno de la intimidad y la confidencia, se complementa con la prosa de estos autores para configurar una obra en etapas vanguardista poco estudiada entre críticos y estudiosos.

Juana Murillo

(Universidad Complutense de Madrid)

Sonia García López: *Spain is US: La Guerra Civil española en el cine del “Popular Front” (1936-1939)*, con prólogo de Román Gubern. València: Universitat de València 2013. 255 páginas.

Si Vicente Sánchez-Biosca estudió la cara de la moneda de los relatos internacionales sobre la contienda desde 1936: sus mitos (*Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, 2006), Sonia García López se ocupa ahora de desempolvar la cruz (o la otra cara) de la narración: su función propagandística. En concreto, la autora pone la lupa en el engranaje propagandístico del cine sobre la Guerra Civil española que impulsó el “bloque” (entendido a la manera gramsciana) de la izquierda estadounidense, el llamado Popular Front, durante los tres años que duró el conflicto. Así expresado, y teniendo en cuenta que el corpus analizado no sobrepasa la decena de películas (ninguna célebre y solo cinco con apartado propio), los intereses del libro pueden parecer modestos. La magnitud,

² Véase la cantidad de vocablos asociados a este fenómeno de la que disponemos en la actualidad. Para ello se hace imprescindible *El lector-espectador* de Vicente Luis Mora (Barcelona: Seix-Barral, 2012).

sin embargo, de las repercusiones de estos productos desmienten pronto tal prejuicio. Al fin y al cabo se analizan en el volumen los mecanismos del medio social más influyente –el cine– que alentó el *lobby* cultural más sobresaliente de entonces en favor de la causa republicana (pues *Spain is US*: la llamada publicitaria está presente desde el título) en el conflicto que supuso, como la autora no deja de insistir, el punto de inflexión de la consciencia antifascista en el marco americano. Tanto es así que su relato –postula con acierto– ha de ser irremediablemente entendido en solución de continuidad con el de la Segunda Guerra Mundial.

En este sentido es muy perspicaz que el estudio se abra con una reflexión de Didi-Huberman en torno a cómo la Historia puede asimilar en su discurso las fotografías realizadas en el interior de las cámaras de gas de Auschwitz por los miembros del Sonderkommando. No será hasta la “Conclusión” del trabajo cuando Sonia García López, elegante, destape el nombre de Peter Burke y la influencia fundacional que ejerce su “antropología histórica de las imágenes”; aunque todo el aparato teórico desplegado en la prolija “Introducción” ya se había orientado a la necesidad de restituir a los textos, en este caso filmicos, su valor documental. Al hilo de esto, resulta preocupante (y conste que no lo digo como un demérito hacia el rigor o la amenidad de la autora, sino como un síntoma de que aún se asume –quizás correctamente– la inocencia y el elitismo estéticos de buena parte de los lectores) que se hayan dedicado tantos párrafos a reforzar la idea básica de que, al igual que todo texto puede, por su valor artístico, trascender sus circunstancias, todo texto está cargado de una ideología inseparable de ellas. De este modo, demuestra García López, las películas del Popular Front sobre la Guerra Civil no solo participan con sus mensajes de apoyo a la

República en esa lucha universal contra el fascismo, sino que parten para su recreación de cuestiones relativas al contexto del segundo New Deal y pretenden, por medio de un alcance autorreferencial, influir en su política. No en vano, la agrupación ofrecía la réplica más consolidada al proyecto de Roosevelt.

Seguramente por ello, y a imitación de la polarización de bandos en torno a la Guerra Civil, se hayan planteado las coordenadas cinematográficas del “bloque” a través de sucesivas (y afortunadas) oposiciones dialécticas: al realismo naturalista que empapaba los estereotipos de Hollywood se le opone, por esta lógica, el realismo documental, de espíritu vanguardista y corte soviético, que conceptualiza muchos de los filmes del corpus; al estilo ampuloso de los primeros noticiarios sonoros como *The March of Time* que, espoleados por la ideología conservadora de las *majors*, mantuvieron una actitud pasiva ante el conflicto, se les opone la dicción contenida de Hemingway en películas como *The Spanish Earth* y la actitud comprometida que movió el montaje de todas ellas. El binomio cala en la estructura del libro, que presentará dos partes, ambas con su correspondiente introducción, para remarcar la diferencia cuantitativa que media entre las dos áreas de gestación de propuestas cinematográficas. Así, en la primera parte, que casi duplica en tamaño a la otra, se desbrozan las condiciones de exhibición, publicidad, recepción, temática... de las películas sobre la Guerra Civil realizadas por cineastas radicados en Nueva York (espacio primigenio de distribución del Popular Front); y en la segunda, se aborda el caso del único filme “político” fraguado en Hollywood –*Blockade*– que no utiliza el escenario bélico español como pretexto de moda para desarrollar otras historias. Lo irónico de esta articulación es que, a efectos prácticos, y dado

el detallismo de ambos análisis, la autora nos precipita sin quererlo a una lectura contrastiva entre esta última película (que, a pesar de todo, hubo de venderse como un drama romántico) y *The Spanish Earth*, el *compilation film* con concesiones ficcionales de Joris Ivens y John dos Passos, que representó la expresión más cuajada (y visionada) del Popular Front; con lo que hasta llegar a él todo parece prolongar una gigantesca introducción de 114 páginas, que significativamente no se indigesta en la memoria...

Y es que en ella se nos ilustra la naturaleza de las películas como reclamos económicos de ayuda a la República, acompañadas siempre de conferencias, galas benéficas... Una manifestación, pues, integrada en un engranaje cultural de propaganda que a veces había de negarse a sí misma y a sus raíces documentales para escapar de la censura “informativa” (distinta a la de “entretenimiento”); razón por la cual pasaba a convertirse en una crónica humanitaria (gente sencilla que da la vida “por unos tomates” más que por una ideología). Con sus correspondientes riesgos. Así, por más que la autora incida en el hecho de que la Guerra Civil española es la primera contienda filmada, y que alerte sobre la espectacularización del sufrimiento que sus imágenes ruinosas podían generar, no nos aproxima lo suficiente a la distorsión de la sensibilidad visual que sus reportajes causaron en esa América de la Gran Depresión en la que Sonia García López se mueve, por lo demás, como un pez. Con “apabullante documentación”, como reconocía Román Gubern en el prólogo al libro, exhuma cifras de donaciones, reacciones, estrategias de propaganda a medio camino entre el escrúpulo y el (muy agradecido) anecdótico. Es de esta forma como nos cuenta que el Popular Front, de un lado, postulaba la solidaridad universal con los leales y, de

otro, hacía asimilable el conflicto para las minorías étnicas, bien apelando al sentimiento de venganza de la población negra contra la invasión italiana de Etiopía o bien a los intereses de expansión de los líderes protestantes, que serían truncados en un territorio fervientemente católico... Es también la América de las asociaciones por las luchas civiles. Entre ellas la Medical Bureau and American Committee Aid Spanish Democracy, que no solo costeó buena parte de *Heart of Spain* y *Return to Life*, las películas emblema de la productora Frontier Films, que fletara el “bloque” como respuesta al oligopolio de las grandes estudios; sino que también determinó uno de los “mitos” —rescatando el término de Sánchez-Biosca— que cristalizaron en el tratamiento americano de la Guerra Civil: la ayuda sanitaria que los voluntarios internacionales brindaron al pueblo español. Otros *topoi* despejados por la autora, y ya empleados de forma embrionaria en la más vieja de las películas, *Spain in Flames*, fueron la defensa legendaria de Madrid o el afán por explicar el origen del conflicto (en parte por no hacer de ese horror antes aludido un espectáculo inmanente al siglo xx). No obstante, los dos iconos a través de los cuales se pretendió concienciar irremisiblemente al americano medio de la causa republicana, y que vertebran la trama visual de *The Spanish Earth* y de *Blockade*, fueron los bombardeos y la vinculación con la tierra. Y es a medio camino entre los dos donde mejor se ven las transparencias que quiere aplicar a los textos Sonia García López.

El tema de los bombardeos alemanes e italianos apela, por una parte, al terror casi cósmico que el avión de guerra —antigua fascinación vanguardista— produce ahora en el espectador, a lo que ayuda no poco su representación filmica ritualizada. Por otra parte, contribuye en su

denuncia a cimentar el que fue el gran objetivo del Popular Front: derogar, pues otras naciones la incumplían, la Ley de Neutralidad (que incluso censuraba que los bandos fueran reconocibles para el espectador en la ficción) y el embargo de armas a España. Mientras tanto, la relación casi telúrica que se establece entre el alma española y su tierra (que no su cultura popular) hunde sus raíces muy lejos del territorio republicano. A este respecto destaca la proximidad, contrapuesta por la autora, entre los planos del pueblo que hay que irrigar para abastecer Madrid en *The Spanish Earth* y las fotografías de los terrenos asolados por la *Nube de Polvo* tomadas por la Farm Security Administration. Asimismo es sospechoso que el alegato de Henry Fonda en *Blockade* no responda tanto al del jornalero hispánico como al del minifundista en el que se basaba el modelo agrario que pedía la izquierda americana. Y es que estas manifestaciones orillan el mito americano de la Gran Depresión de la tierra como hogar, definitivamente asentado con el estreno de *Lo que el viento se llevó* (1939), que no con inocencia, aunque esto se escape a los límites de investigación de la autora, resucitaba en pantalla otra guerra civil.

Como espero que se deduzca de mi discurso, el estudio de García López llega a sus cotas más altas cuando adopta una perspectiva comparada. De ahí que lamente que esta haya optado por una estructura ortodoxa que hilvana los recovecos aislados de exhibición, producción... de una película con otra (o con otra introducción), en lugar de privilegiar la proyección publicitaria de sus iconos o confrontar desde el principio sus estrategias de distribución; pues en cierta medida el orden de su exposición vela sus hallazgos. Lo que no impide que el análisis sistematizado que elabora se abra un merecido hueco entre las incursiones de

Sánchez-Biosca, Nancy Bérthier, Marta Rey García o Román Gubern, quien hace décadas consolidaría este espectro de investigación y ahora avala con justicia a la autora en el prólogo. A su vez, queda sin mácula demostrada su tesis inicial de que se pueden extraer unos patrones bien definidos en la mirada que el progresismo estadounidense tendió a la Guerra Civil. Aunque posiblemente esta sea, al cabo, su mayor atadura discursiva: el apego a un formato de tesis que encorseta un libro (que hubiera sido idóneo para una edición digital que expandiera, por medio de la adjunción de archivos, sus posibilidades de recreación) que en su transcurso nunca se permite traspasar las barreras que prefijó. Con ello deja plantados la autora grandes huecos para investigadores más expeditivos, dispuestos quizás a plantear en su conjunto las diferencias de dirección entre la propaganda republicana y la estadounidense, que ella solo vehicula a través de la figura del campesino (tan apegado a la cartelística). En cualquier caso, más corrosivo, pues parece poco probable que los lectores que se acerquen a este libro sean vírgenes en sus conocimientos sobre el tema, es que no se comparen las estrategias de estas películas con las subvencionadas por el gobierno de la República. Por ejemplo con *La Sierra de Teruel* de Malraux, que aborda, como *Blockade*, el tema del espionaje (considerado aquí un mero marco comercial) para dar voz a otro mito republicano que no aparece en este trabajo: el del miedo al delator, la llamada "quinta columna". Otro ejemplo es *España, 1936* de Le Chanois, que comparte hasta secuencias completas, sacadas de las filmaciones de Roman Karmen, con películas del Popular Front. ¿Hasta qué punto sus montajes tenían objetivos distintos? Sea cual sea la respuesta, quedémonos con que este libro realiza (y con mucho éxito) la misma función que se le

exige al cine en el prólogo informativo de la película de Le Chanois: servir a la causa de la Historia.

Emilio Peral Vega
(Universidad Complutense de Madrid)

Blanca Baltés: *Cayetano Luca de Tena. Itinerarios de un director de escena (1941-1991)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España 2014 (Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº 38). 486 páginas.

Cincuenta años de creación, cincuenta años de trabajo, cincuenta años, en definitiva, de vida. Tal es el recorrido en el que nos sumerge con rigor, pero también con deleite, Blanca Baltés, pues el libro está deliciosamente escrito y la autora nos lleva por los vericuetos de la trayectoria de un director de escena sin dejar de lado la profunda humanidad y complejidad del Cayetano Luca de Tena hombre, a cuya figura y quehacer teatral se ha aproximado con la distancia que da el tiempo y el conocimiento profundo del teatro que tiene la autora, dramaturga, además de filóloga.

No se puede calibrar la evolución de la escena española en la mitad del siglo XX soslayando el trabajo escénico de Luca de Tena, que en sí mismo representa un microcosmos que nos permite entender otros aspectos relacionados con el teatro español: el sistema de producción, la elección de la cartelera, el acceso del público al teatro, el trabajo actoral y escenográfico, el papel del Estado en el desarrollo de la cultura mediante la financiación y sostenimiento de los teatros estatales, y la alternativa de las compañías independientes en el conjunto de la oferta. Precisamente el medio siglo que se estudia en el libro permite a la autora relacionar el desarrollo histórico de nuestro país con el papel que el teatro

tiene en cualquier contexto social y cultural, pues el artista Cayetano Luca de Tena fue designado por los jerarcas franquistas en dos ocasiones para dirigir el Teatro Español y en dos ocasiones también fue despedido por la oficialidad política: es el hombre en su entorno, el difícil equilibrio entre el legítimo desarrollo de la creatividad profesional y el difícil contexto en que le tocó vivir. Camino entre dos aguas para sumergirse en un proyecto de vida, el teatro.

Por eso Cayetano y su compañía “La Máscara” viajaron como faranduleros, como cómicos que trabajan su oficio con el objetivo único de dar a conocer al mayor público posible las obras de teatro: en Madrid y en provincias; en España y en Latinoamérica y Portugal. Blanca Baltés, en su rastreo exhaustivo, ha certificado por primera vez la firma de Luca de Tena en la dirección de 204 escenificaciones (80 títulos más que los documentados hasta la publicación de su trabajo), que incluyen todo tipo de géneros y estilos (ópera, zarzuela, café-teatro, clásicos, drama contemporáneo, revista...). En la monografía que reseñamos hay fotografías y dos impresionantes apéndices finales (pp. 351-474), donde podemos acceder a la ficha completa de los montajes teatrales (Apéndice I) y también de los trabajos dramáticos que hizo para televisión entre los años 1966 y 1987, tanto para aquellos inolvidables programas *Estudio I*, que a tantos de nosotros nos permitió conocer el teatro, aunque fuese a través de un cristal, como en “telenovelas” con capítulos (Apéndice II, pp. 450-474). La documentación completa, inclusive DVD, así como el análisis minucioso de los montajes, está recogida en su tesis doctoral inédita (presentada en la Universidad Complutense de Madrid en 2011), que recibió con todo merecimiento el Premio Extraordinario. Las 482 páginas que componen esta monografía no han podido contener todo ese prolijo material,