

JOSEFINA DE LA TORRE
modernismo y vanguardia



JOSEFINA DE LA TORRE

modernismo y vanguardia

Centenario del nacimiento [1907-2007]



GOBIERNO DE CANARIAS

Presidente

President

PAULINO RIVERO BAUTE

Viceconsejero de Cultura y Deportes

Deputy Head of Culture and Sports

ALBERTO DELGADO PRIETO

Directora General del Libro, Archivos y Bibliotecas

General Director of Books, Archives & Libraries

BLANCA ROSA QUINTERO COELLO

Coordinación Departamento de Artes Plásticas

Coordination Visual Arts Dept

CARLOS DÍAZ-BERTRANA

ALEJANDRO VITAUBET GONZÁLEZ

Gabinete de comunicación

Press Office

PATRICIA MASSET PAREDES

DESIREE RIEU CORONAS

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Rector

Rector

EDUARDO DOMÉNECH MARTÍNEZ

Decano de la Facultad de Filología

Dean of Faculty of Philology

FÉLIX J. RÍOS

CABILDO DE GRAN CANARIA

Presidente

President

JOSÉ MIGUEL PÉREZ GARCÍA

Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico y Cultural

Head of Dept of Culture and Historical and Cultural Heritage

LUZ CABALLERO RODRÍGUEZ

Directora Insular de Cultura

Head of Island Culture Dept

ROSA MARÍA QUINTANA DOMÍNGUEZ

CASA-MUSEO PÉREZ GALDÓS

Coordinación

Coordination

MIGUEL ÁNGEL VEGA MARTÍN

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Rector

Rector

JOSÉ REGIDOR GARCÍA

Decano de la Facultad de Filología

Dean of Faculty of Philology

EUGENIO PADORNO NAVARRO

CENTENARIO **CENTENARY** JOSEFINA DE LA TORRE [1907-2007]

Comisaria **Curator** ALICIA R. MEDEROS Coordinación **Coordination** ALEJANDRO VITAUBET

PRESENTACIÓN **PRESENTATION**

Dramatización **Dramatisation** NIEVES MATEO, actriz / PINO LUZARDO, actriz Homenaje musical **Musical tribute** CARLOS ORAMAS, guitarra barroca / ISABEL ÁLVAREZ, soprano Semblanza audiovisual **Audiovisual biography** DANIEL FLORES / DANIEL CALLEJA / ANTONIO PUENTE

SEMINARIO UNIVERSITARIO **UNIVERSITY SEMINAR** JOSEFINA DE LA TORRE MILLARES: LA ÚLTIMA VOZ DEL '27 **THE LAST VOICE OF '27**

Dirección **Director** JAVIER DURÁN ANGULO

CICLO DE CINE **FILM SEASON** MEMORIAS DE UNA ESTRELLA **MEMORIES OF A STAR**

Colaboran **With the collaboration of** FILMOTECA CANARIA / CINE VÍCTOR, Santa Cruz de Tenerife / MULTICINES MONOPOLE, Las Palmas de Gran Canaria

HOMENAJE TEATRAL **THEATRICAL TRIBUTE** JOSEFINA EN LA PLAYA **JOSEFINA ON THE BEACH**

Espectáculo **Show** ISLA MUJERES Compañía **Company** DELIRIUM TEATRO Dirección **Director** SEVERIANO GARCÍA Selección de textos **Selection of texts** ELICA RAMOS Producción **Production** PRODUCCIONES DEL MAR Escenario **Setting** PLAYA DE LAS CANTERAS, Las Palmas de Gran Canaria

DOCUMENTAL **DOCUMENTARY** JOSEFINA DE LA TORRE

Patrocina **Sponsored by** CANARIAS CULTURA EN RED, S.A. DEPARTAMENTO DE DESARROLLO AUDIOVISUAL Dirección y guión **Direction and script** ALICIA R. MEDEROS Realización **Production manager** DANIEL FLORES Edición **Edition** DANIEL CALLEJA Producción **Production** ELENA RUIZ ARGÜELLO / ALFONSO SOTO MARTÍN / ALBA RODRÍGUEZ PÉREZ

EXPOSICIÓN **EXHIBITION** JOSEFINA DE LA TORRE. ENTRE MODERNISMO Y VANGUARDIA **BETWEEN MODERNISM AND AVANT-GARDE**

Comisaria **Curator** ALICIA R. MEDEROS Coordinación **Coordination** MARÍA TERESA MARIZ / ANA ISABEL MENDOZA DE BENITO / ANA MÉNDEZ ACOSTA Diseño de montaje **Exhibition design** MARÍA TERESA MARIZ Fotografía **Photography** KIKE PARA / ARCHIVO JOSEFINA DE LA TORRE Archivo **Archive** Documentos sonoros de los fondos de RADIO NACIONAL DE ESPAÑA Comunicación **Communication** VICENTE RAMÍREZ DOMÍNGUEZ / RAQUEL PEÑATE RODRÍGUEZ Montaje **Installation** OBRAS Y CARPINTERÍA ALONSO GARCÍA, S.L. Transporte **Freight** ATE Seguros **Insurance** AON GIL Y CARVAJAL

CATÁLOGO **CATALOGUE** JOSEFINA DE LA TORRE. MODERNISMO Y VANGUARDIA **MODERNISM AND AVANT-GARDE**

Dirección **Editor** ALICIA R. MEDEROS Textos **Texts** ALICIA R. MEDEROS / PEDRO SCHLUETER / JAVIER DURÁN / ANTONIO GONZÁLEZ VIÉITEZ / ALESSANDRO RYKER / CARLOS REYES / EUGENIO PADORNO / DOLORES CAMPOS-HERRERO / ANTONIO PUENTE / SELENA MILLARES / ALICIA LLARENA / MARIANELA NAVARRO SANTOS / FÉLIX RÍOS / RAFAEL FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ / JUAN MILLARES ALONSO / MARÍA DOLORES FERNÁNDEZ ARROYO / ENRIQUE RAMÍREZ GUEDES / RAFAEL UTRERA / LOTHAR SIEMENS Coordinación editorial **Editorial coordination** MAITE MARTÍN Diseño y maqueta **Graphic design and layout** JAVIER CABALLERO Coordinación gráfica **Graphic coordination** JOSÉ ANDRÉS M. FARALDO Producción editorial **Editorial production** EDICIONES DEL UMBRAL Fotografía **Photography** ARCHIVO JOSEFINA DE LA TORRE-CASA MUSEO PÉREZ GALDÓS / ARCHIVO FEDAC / KIKE PARA Traducción **Translation** LAMBE Y NIETO Impresión **Printing** BRIZZOLIS Encuadernación **Binding** RAMOS

© de la presente edición, Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias © de los textos, sus autores © de las imágenes, sus autores

ISBN: 978-84-7947-456-0 D.L.: M-55646-2007

AGRADECIMIENTOS **ACKNOWLEDGEMENTS**

A ELISA DE LA NUEZ DE LA TORRE, HEREDERA UNIVERSAL DE JOSEFINA DE LA TORRE, POR SU GENEROSA CONTRIBUCIÓN A LA CELEBRACIÓN DEL CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE LA ARTISTA, A ISABEL TORÓN MACARIO, A CARLOS ALZOLA JAÉN Y A CUANTAS INSTITUCIONES Y PERSONAS HAN CONTRIBUIDO EN LA DIFUSIÓN DE ESTE CENTENARIO

In 2007 the Government of the Canaries has had the honour of organising and celebrating the centenary of the birth, in Gran Canaria, of Josefina de la Torre, one of our most multifaceted artists recognised, both now and at the time, by writers of the stature of Lorca and Pedro Salinas.

It is precisely with the celebration of this centenary that we wanted to underscore certain aspects of her character, figure and work, and her creative facets: poet, cinema and theatre actress, filmmaker, writer, composer, journalist, pianist and soprano. All the actions made throughout this year of commemoration have underscored the creativity, versatility and courage of this intellectual, Cruz de la Orden de las Islas Canarias and example of modernity, at a time in which women were not truly valued in the world of culture.

This catalogue is a reflection of the activities carried out in 2007 that have served to explore in greater depth the figure and work of this great and precocious writer. These activities, an echo of her boundless work, have consisted in a university seminar: *Una isla entre cruzados Archipiélagos*, a film cycle: *Memorias de una estrella*, an exhibition: *Modernismo y vanguardia*, a theatre play and the filming of a documentary on her life and work. At the same time, the catalogue contains previously unpublished letters and documentation which the heir of the artist, Elisa de la Nuez de la Torre, has donated. A gesture for which the Government of the Canaries is eternally grateful, for her generosity and for the invaluable aid lent in the preparation of this centenary.

Likewise, we are celebrating the participation of the University of Las Palmas de Gran Canaria, the University of La Laguna and the Island Council of Gran Canaria, without whose collaboration this centenary would not have brought the recognition and tribute justly deserved by Josefina de la Torre, who now occupies her rightful place in history as the *last voice of the generation of 1927*.

ALBERTO DELGADO PRIETO

VICE-COUNCILLOR OF CULTURE AND SPORTS
GOBIERNO DE CANARIAS

En 2007 el Gobierno de Canarias ha tenido el honor de organizar y celebrar el Centenario del nacimiento, en Gran Canaria, de Josefina de la Torre, una de nuestras artistas más polifacéticas y reconocidas, tanto actualmente como en su momento, por escritores de la talla de Lorca o Pedro Salinas.

Precisamente, con la celebración de este Centenario se han querido resaltar aspectos de su personalidad, figura y obra, así como de todas sus facetas creativas: poeta, actriz de cine y teatro, cineasta, escritora, compositora, periodista, pianista y soprano. En las acciones realizadas durante este año de conmemoración siempre se ha puesto de relieve la creatividad, versatilidad y valentía de esta intelectual, Cruz de la Orden de las Islas Canarias y ejemplo de modernidad, en un momento en que las mujeres no eran justamente valoradas en el mundo de la cultura.

El presente catálogo es reflejo de todas las actividades realizadas durante 2007 que han servido para ahondar en un mejor conocimiento de la figura y la obra de esta gran, y precoz, escritora. Estas actividades, eco de su desbordante trabajo, han consistido en un seminario universitario: *Una isla entre cruzados Archipiélagos*; un ciclo de cine: *Memorias de una estrella*; una exposición: *Modernismo y vanguardia*; una dramatización teatral y el rodaje de un documental sobre su vida y obra. Asimismo, el catálogo contiene cartas y documentación inédita que la heredera de la intelectual, Elisa de la Nuez de la Torre, ha donado. Gesto que el Gobierno de Canarias no puede dejar de agradecer, por su generosidad y por la ayuda prestada para la celebración de este Centenario.

De igual modo, celebramos la participación de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, de la Universidad de La Laguna y del Cabildo Insular de Gran Canaria, sin cuya colaboración este Centenario no habría supuesto el reconocimiento, y merecido homenaje, a Josefina de la Torre, quien ocupa ya, por derecho propio, un lugar en la historia como *La última voz del 27*.

ALBERTO DELGADO PRIETO

VICECONSEJERO DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS

Two precise references explain the why and how of this exhibition on Josefina de la Torre: the biographical circumstance of the centenary of her birth and the cultural event of receiving her legacy. The two facts, taken together with the desire of two institutions, the Government of the Canary Islands and the Island Council of Gran Canaria, and the work of the specialists behind the commemoration, make this exhibition on *Josefina de la Torre: Modernism and Avant-garde*, a privileged testimony of a life and an era.

A centenary inevitably conjures up ideas of distance, age and absence. However, this is not the case of this writer whose healthy longevity brought her right up to the present. It was not so long ago that we could still see and hear her speaking about her life when she was awarded the Cruz de la Orden Islas Canarias and moved us with the vivacity of her gaze, the clarity of her discourse and the expressiveness of her gestures. Josefina is not far removed in the past and the merit of this exhibition is to fix in our eyes the images of a whole lifetime and of the many different paths she explored. Childhood and youth within the bosom of a privileged family, a surrounding environment in which culture and arts were an everyday part of life; later on, the difficult years of forging her own career under the tutelage of her brother Claudio. At that time the radio, cinema and theatre were, besides a profession, a chance to take an active part in the vanguard of cultural life in Spain. Finally, a discrete refuge in Madrid and in family, always with music and literature providing the soundtrack.

Once again the family, and more specifically her niece and heir, Elisa de la Nuez, safeguarding Josefina's legacy with a final demonstration of generosity and vocation for culture: representing the writer's literary and artistic legacy to the Pérez Galdós Museum is an invaluable contribution to the documentary heritage of the Canaries. The figure of Galdós, to whom Josefina dedicated one of her first poems, will watch over this legacy and ensure that it fulfils its function of representing an era. The photos, letters, typewritten texts, library, dedications, magazines, dresses, far from growing old with time, will be born anew each time that historical curiosity brings them back to the light of day. This type of donation to libraries and museums is a sign of a consciousness of the testimonial value of pieces over and above their sentimental, evocative and aesthetic significance and, as a consequence, the generous attitude of allowing the private to be transformed into public heritage.

The Dept of Culture and Historical and Cultural Heritage of the Island Council of Gran Canaria wishes to express its gratitude for the confidence deposited in the institution for the preservation of the memory of Josefina de la Torre and is pleased to exhibit this collection for the first time, thus beginning its cultural and scientific promotion.

LUZ CABALLERO RODRÍGUEZ

HEAD OF DEPT OF CULTURE AND HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE
ISLAND COUNCIL OF GRAN CANARIA

Dos referencias muy precisas marcan el por qué y el cómo de esta exposición en torno a la figura de Josefina de la Torre: la circunstancia biográfica del Centenario de su nacimiento y el acontecimiento cultural de la recepción de su legado. Los dos hechos, unidos por la voluntad de dos instituciones, el Gobierno de Canarias y el Cabildo de Gran Canaria, y el trabajo de los especialistas que han impulsado la conmemoración, convierten a esta exposición sobre *Josefina de la Torre: Modernismo y vanguardia*, en testimonio privilegiado de una vida y de una época.

La celebración de un Centenario remite casi inevitablemente a las ideas de lejanía, vejez, ausencia. No es así en el caso de esta escritora cuya saludable longevidad mantiene la secuencia temporal en presente. Casi ayer la pudimos ver y oír conversando sobre su vida con motivo de la concesión de la Cruz de la Orden “Islas Canarias” y nos emocionó la viveza de su mirada, la claridad de su discurso y la expresividad de sus manos. No está lejos Josefina y el mérito de esta exposición es el de fijar en nuestra retina las imágenes de toda una vida y de los diversos caminos que recorrió en su vocación literaria y en la actividad profesional. Infancia y juventud en el privilegiado núcleo familiar, un entorno en el que la Cultura era una forma de vida; más tarde, los años difíciles de lucha por salir adelante bajo la tutela de su hermano Claudio, en los que la radio, el cine y el teatro fueron, además de una profesión, la oportunidad de integrarse en la vanguardia de la vida cultural española. Finalmente, el discreto refugio en Madrid y en la familia, siempre con la música y la literatura como paisaje de fondo.

De nuevo la familia, y más concretamente su sobrina y heredera, Elisa de la Nuez, arrojando a Josefina con una última muestra de generosidad y vocación por la Cultura: la entrega del legado documental y museístico de la escritora a la Casa-Museo Pérez Galdós es una contribución inestimable al enriquecimiento del patrimonio documental de Canarias. La figura de Galdós, a quien Josefina dedica uno de sus primeros poemas, velará por la conservación de este legado y porque cumpla su función de servir de representación de una época. Así, las fotografías, las cartas, los textos mecanografiados, la biblioteca, las dedicatorias, las revistas, los vestidos, lejos de envejecer con el tiempo, irán actualizándose cada vez que la curiosidad histórica los traiga de nuevo al presente. Este tipo de donaciones a las bibliotecas y museos refleja una conciencia del valor testimonial de unas piezas por encima de su significado sentimental, evocador o estético y, en consecuencia, la generosa actitud de permitir que lo privado se transforme en riqueza patrimonial pública.

La Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico y Cultural del Cabildo de Gran Canaria agradece la confianza depositada en la institución para la conservación de la memoria de Josefina de la Torre y se complace en exponer por primera vez estos fondos, iniciando así su difusión en los medios culturales y científicos de nuestra comunidad.

LUZ CABALLERO RODRÍGUEZ

CONSEJERA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO Y CULTURAL
CABILDO DE GRAN CANARIA

ÍNDICE INDEX

INTRODUCCIÓN INTRODUCTION

- 13 **ENTRE MODERNISMO Y VANGUARDIA**
BETWEEN MODERNISM AND AVANT-GARDE
ALICIA R. MEDEROS

EN TORNO A JOSEFINA ON JOSEFINA

- 25 **JOSEFINA DE LA TORRE. Itinerario de una huella**
The Path of a Print
PEDRO SCHLUETER
- 59 **FRACTURAR EL SILENCIO**
FRACTURING THE SILENCE
JAVIER DURÁN
- 67 **LA SOCIEDAD ISLEÑA EN LA QUE NACE JOSEFINA**
THE ISLAND SOCIETY IN WHICH JOSEFINA WAS BORN
ANTONIO GONZÁLEZ VIÉITEZ
- 87 **JOSEFINA DE LA TORRE y las mujeres así**
One of 'Those' Women
ALESSANDRO RYKER
- 97 **JOSEFINA DE LA TORRE**
CARLOS REYES

LITERATURA LITERATURE

- 115 **JOSEFINA DE LA TORRE. ¿Última voz del modernismo canario?**
The Last Voice of Canarian Modernism?
EUGENIO PADORNO
- 143 **DESCUBRIR MUNDOS Y CONTAR ESTRELLAS. La voz poética de Josefina de la Torre**
DISCOVERING WORLDS AND COUNTING STARS. The Poetic Voice of Josefina de la Torre
DOLORES CAMPOS-HERRERO
- 163 **JOSEFINA DE LA TORRE. Entre la isla y la *magua***
Between Insularity and *Magua*
ANTONIO PUENTE
- 177 **ÓRBITA LITERARIA DE JOSEFINA DE LA TORRE. Una poeta entre dos generaciones**
THE LITERARY ORBIT OF JOSEFINA DE LA TORRE. A Poet Between Two Generations
SELENA MILLARES

- 197 **LOS PAISAJES DE JOSEFINA DE LA TORRE**
THE LANDSCAPES OF JOSEFINA DE LA TORRE

ALICIA LLARENA

- 213 **MONÓLOGOS DE AUSENCIA. La poesía de Josefina de la Torre**
MONOLOGOS OF ABSENCE. The Poetry of Josefina de la Torre

MARIANELA NAVARRO SANTOS

TEATRO THEATRE

- 237 **LOS TEATROS ARTÍSTICOS. La propuesta dramática de Claudio y Josefina de la Torre**
ART THEATRES. The Dramatic Activity of Claudio and Josefina de la Torre

FÉLIX RÍOS

- 251 **LAZOS DIALÓGICOS DE CLAUDIO Y JOSEFINA DE LA TORRE**
DIALOGICAL LINKS BETWEEN OF CLAUDIO AND JOSEFINA DE LA TORRE

RAFAEL FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ

CINE FILMS

- 273 **JOSEFINA NO ES BELA Z**
JOSEFINA IS NOT BELA Z

JUAN MILLARES ALONSO

- 295 **ROL FEMENINO EN EL CINE ESPAÑOL DE LA POSGUERRA**
THE FEMININE ROLE IN POST-WAR SPANISH CINEMA

MARÍA DOLORES ARROYO FERNÁNDEZ

- 309 **JOSEFINA DE LA TORRE Y EL CINE. Historia de un desencuentro**
JOSEFINA DE LA TORRE AND THE CINEMA. The Story of a Disappointing Encounter

ENRIQUE RAMÍREZ GUEDES

- 323 **MUJERES 'CINERSTAS' DE LA GENERACIÓN DEL 27. Josefina de la Torre: Arlette en la marisma**
'FILMMAKING' WOMEN FROM THE GENERATION OF '27. Josefina de la Torre: Arlette in The Marshes

RAFAEL UTRERA MACÍAS

MÚSICA MUSIC

- 355 **JOSEFINA DE LA TORRE Y LA MÚSICA**
JOSEFINA DE LA TORRE AND MUSIC

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

EXPOSICION EXHIBITION

- 378 **JOSEFINA DE LA TORRE. ENTRE MODERNISMO Y VANGUARDIA**
BETWEEN MODERNISM AND AVANT-GARDE



**ENTRE MODERNISMO
Y VANGUARDIA**
**BETWEEN MODERNISM
AND AVANT-GARDE**

ALICIA R. MEDEROS

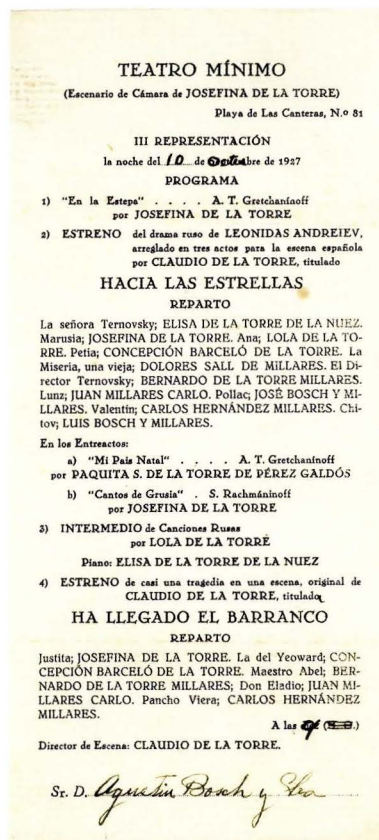
JOSEFINA DE LA TORRE, MADRID, CA. 1975

JOSEFINA DE LA TORRE MILLARES (LAS PALMAS de Gran Canaria, 1907-Madrid, 2002) is one of those “strange creatures”, rare by definition, who live timelessly at their own tempo and are capable of displaying an overwhelming personality in such diverse fields as literature, films, theatre, music, radio and television. Of all of them, however, the one which was to secure her the widest impact was poetry, propelling her to the summit of Spanish Literature as a member of the group of poets known as the Generation of 1927, with whom she shared not only a taste for formal simplicity, inward lyricism and the use of language close to popular expression, but also careful attention to the innovations introduced by avant-garde movements in the arts. Only two women, Ernestina de Champourcin and Josefina de la Torre, appear in the list established by Gerardo Diego in his *Poesía española, Antología (Contemporáneos)*, published in 1934.

Josefina de la Torre is a member of this avant-garde generation in her own right, but in her

JOSEFINA DE LA TORRE MILLARES (LAS PALMAS de Gran Canaria, 1907-Madrid, 2002), es una de esas *criaturas extrañas* que viven en su *tempo* sin tiempo, escasas por definición, capaces de desplegar una personalidad desbordante en ámbitos tan diversos como la literatura, el cine, el teatro, la música, la radio o la televisión, aunque, de todos ellos, la poesía le brindaría el de más largo alcance, encumbrándola hasta la cima de la Literatura española como miembro del grupo de poetas de la Generación del 27, con quienes compartía no sólo el gusto por la sencillez formal, el lirismo interior y el uso de un lenguaje cercano a la expresión popular, sino la atención a las innovaciones aportadas por las vanguardias artísticas. Sólo dos mujeres, Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre, figuran en la nómina que Gerardo Diego estableció en *Poesía española, Antología (Contemporáneos)*, de 1934.

Josefina de la Torre es, por derecho propio, miembro de esta generación de vanguardia,



PROGRAMA DE MANO DE LA REPRESENTACIÓN DE LA OBRA *HACIA LAS ESTRELLAS* DE LEONIDAS ANDREIEV, EN EL *TEATRO MÍNIMO* (ESCENARIO DE CÁMARA DE JOSEFINA DE LA TORRE), PLAYA DE LAS CANTERAS, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, OCTUBRE, 1927.
HAND PROGRAMM FOR THE PLAY *HACIA LAS ESTRELLAS* BY LEONIDAS ANDREIEV AT *TEATRO MÍNIMO*, PLAYA DE LAS CANTERAS, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1927

verse one also detects the influence of Modernist poets from the Canaries such as Saulo Torón, Tomás Morales and Alonso Quezada. Not for nothing did Josefina, as a child, begin to write her first lines of verse at the knees of the “father” of them all, Domingo Rivero.

This Modernist legacy was recognised by Pedro Salinas, the author of the preface to Josefina’s first collection of poems, *Versos y estampas* (“Verses and Sketches”, 1927), when he coined the description “island girl” to refer to the clear resonances of the Canary Islands in the poetic art of Josefina de la Torre Millares, which would subsequently prove to be the distinguishing feature of her poetry within the Generation of 1927 as a whole. This collection was followed by *Poemas de la isla* (“Island Poems”, 1930), which sums up all her work, *Marzo incompleto* (“March Unfinished”, 1968), and *Medida del tiempo* (“The Measure of Time”), the latter appearing in the series “Biblioteca Básica Canaria” in 1989: a limited output, yet sufficient to make her a notable figure in Spanish letters in the first half of the twentieth century.

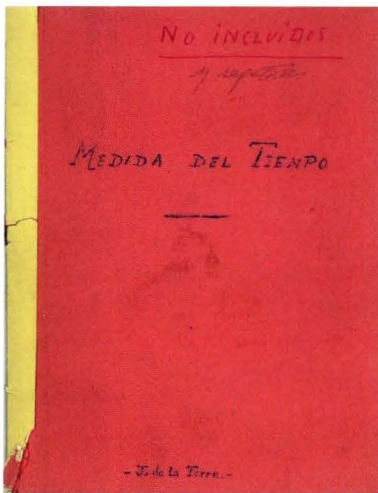
In any case, her lack of publications does not mean that she was not writing. Almost up to her last breath, Josefina confirmed her talent in poems that have not yet appeared in print,

as in the case of the manuscript *Él* (“He”), dedicated to her husband, the actor Ramón Corroto, after his death in the early 1980s.

A “Poetess” on Stage

She confessed that she preferred the term “poetess” to “poet”, and openly admitted that her early literary vocation developed alongside her love of the theatre. The stage was something she discovered in the family’s house at Las Canteras beach in the early 1920s, when she took part as an actress in the *Teatro Mínimo* (“Minimal Theatre”), a small theatre run by her brother Claudio. On that stage the De la Torre siblings produced plays by Ibsen and Chekhov, and such was its impact that the Madrid press of the period reported those performances as a sort of “Great” *Teatro Mínimo*, comparing it with Pío Baroja’s *El Mirlo Blanco* (“The White Blackbird”).

The decidedly Anglophile leanings of her parents, Francisca Millares and Bernardo de la Torre y Comminges, would lead Josefina — like her brothers and sisters — to complete her musical training. Piano, guitar and singing were the foundations on which Josefina de la Torre built the edifice of her career as a soprano, completing her studies at the Dahmen Chao



PORTADA DE POEMAS MANUSCRITOS Y NO INCLUIDOS EN EL POEMARIO *MEDIDA DEL TIEMPO* DE JOSEFINA DE LA TORRE, 1989. COVER OF HANDWRITTEN POEMS NOT INCLUDED IN THE COLLECTION *MEDIDA DEL TIEMPO* BY JOSEFINA DE LA TORRE, 1989

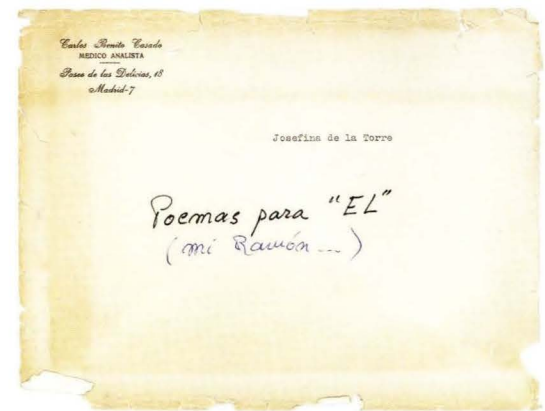
SOBRE QUE CONTIENE EL POEMARIO INÉDITO *ÉL* DE JOSEFINA DE LA TORRE, AÑOS 80. ENVELOP CONTAINING THE UNPUBLISHED COLLECTION OF POEMS *ÉL* BY JOSEFINA DE LA TORRE, 1980s

PORTADA DE POEMAS MANUSCRITOS E INÉDITOS BAJO EL TÍTULO *MI DOLOR* DE JOSEFINA DE LA TORRE, AÑOS 80. COVER OF UNPUBLISHED HANDWRITTEN POEMS TITLED *MI DOLOR* BY JOSEFINA DE LA TORRE, 1980s

pero también en sus versos se percibe la huella de poetas modernistas canarios como Saulo Torón, Tomás Morales o Alonso Quesada. No en vano, sobre las rodillas del padre de todos ellos, Domingo Rivero, la niña Josefina comenzaría a escribir sus primeros versos.

Una herencia, la modernista, que supo ver Pedro Salinas, autor del prólogo del primer poemario de Josefina, *Versos y estampas* (1927), cuando acuñó la definición de “muchacha-isla” para referirse a las resonancias claramente insulares de la poética de Josefina de la Torre Millares y que resultarían, a la postre, el rasgo diferenciador de su poesía en el conjunto de la Generación del 27. Le seguirían *Poemas de la isla* (1930), poemario emblemático de toda su obra, *Marzo incompleto* (1968) y *Medida del tiempo*, recogido este último en la colección “Biblioteca Básica Canaria” en 1989. Una producción escasa y, sin embargo, suficiente para convertirla en referencia de las letras españolas de la primera mitad del siglo XX.

Su silencio editorial no es, en todo caso, ausencia de escritura. Casi hasta su último aliento, Josefina consagró su talento en poemas que aún no han visto la luz, como es el caso del manuscrito *Él*, dedicado a su mari-



do, el actor Ramón Corroto, tras el fallecimiento de éste a comienzos de los años ochenta.

Una poetisa en la escena

Confesaba preferir el término *poetisa* al de poeta, y reconocía sin ambages que su temprana vocación literaria corrió en paralelo con su gusto por el teatro. Territorio éste, el de la escena, que descubre en la casa familiar de la playa de Las Canteras a comienzo de los años veinte del pasado siglo, cuando participa como actriz en el *Teatro Mínimo*, un pequeño escenario que dirigía su hermano Claudio. Sobre aquellas tablas, los hermanos De la Torre llevaron a escena obras de Ibsen o Chejov, y fue tal su envergadura que la prensa madrileña de la época se hizo eco de aque-



CLAUDIO DE LA TORRE Y MERCEDES BALLESTEROS, CA. 1940. CLAUDIO DE LA TORRE AND MERCEDES BALLESTEROS, CA. 1940

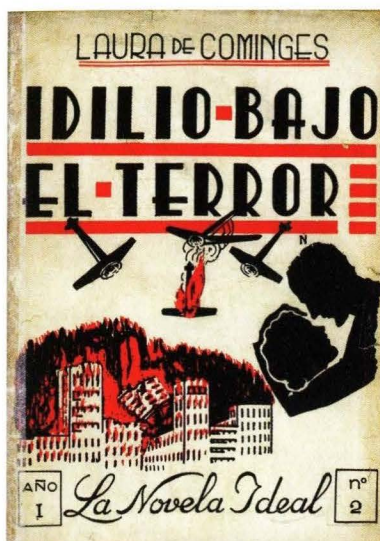
School in Madrid. She gave a memorable concert in 1936 at the Residencia de Estudiantes in Madrid, entitled *Concierto de 1900*, in which she was accompanied at the piano by the writer Cipriano Rivas Cheriff, and which was to be her entrée into the Madrid Symphony Orchestra. Her voice became her living. For decades she was a member of the team of actors working in the *Teatro Invisible* (“Invisible Theatre”) on Spanish National Radio, and her voice would also be her passport to a kind of Spanish film industry abroad: dubbing.

In 1934 she arrived at the Paramount studios in Joinville (France) to work under her brother Claudio, who at that time was a script adaptor and dubbing director for the American production company. Her activity as a dubbing actress reunited her with an old friend, Luis Buñuel, and in due course it was to turn her into a testament to an immortal of the cinema: Josefina de la Torre Millares is the Spanish voice of one of the great celluloid legends, Marlene Dietrich.

General Franco’s coup, which culminated in the Civil War, led Josefina, together with her brother Claudio and the latter’s wife, Mercedes Ballesteros — known as “Baroness Alberta” in the satirical magazine *La Codorniz* (“The Quail”) — to return to Gran Canaria, where

they stayed for the duration of the conflict. This was a time of war and shortages. The family fortune had been diminishing for some time, so on the island the De la Torre siblings launched a publishing project which would enable them to earn a living: *La Novela Ideal* (“The Ideal Novel”), in which Josefina wrote under the pseudonym Laura de Cominges and which she herself dismissed as a collection of “novelas de amor e intriga para señoritas de provincias” (“novels of love and intrigue for provincial young ladies”). Looking back on it now, however, *La novela Ideal* deserves to be considered in a different light, as it generated scripts with a good deal of period high comedy. Indeed, one of those novels written by “Laura de Cominges” brought Josefina de la Torre her most resounding success in the film industry.

It was in 1943 that Josefina used her novel *Tú eres él* (“You are He”) (Laura de Cominges) as the basis of the script and dialogue for a film by the Mexican director Miguel Pereyra, which was finally released under the title *Una herencia en París* (“An Inheritance in Paris”). In addition to its success and the favourable reviews of Josefina’s performance in a supporting role, the film was runner-up for best script at the Premios Nacionales de Cinematografía (National Film Prizes) awarded by the Sindicato Nacional del Espectáculo



CUBIERTA DE LA NOVELA *IDILIO BAJO EL TERROR* DE LAURA DE COMINGES (SEUDÓNIMO DE JOSEFINA DE LA TORRE), 1938. COVER OF THE NOVEL *IDILIO BAJO EL TERROR* BY LAURA DE COMINGES (PSEUDONYM OF JOSEFINA DE LA TORRE), 1938

llas representaciones como una suerte de “Gran” *Teatro Mínimo*, asemejado a *El Mirlo Blanco* de Pío Baroja.

La decidida vocación anglosajona de sus padres, Francisca Millares y Bernardo de la Torre y Comminges, llevará a Josefina, –como al resto de sus hermanos–, a culminar su formación musical. Piano, guitarra y canto son los cimientos sobre los cuales Josefina de la Torre levantó los pilares de su carrera como soprano, estudios que culminó en la escuela de Damián Chao de Madrid. Memorable el concierto que ofreció en 1936 en la madrileña Residencia de Estudiantes, titulado *Concierto de 1900*, en el que estuvo acompañada al piano por el escritor Cipriano Rivas Cherif, y que le abriría las puertas de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Su voz se convertiría en su sustento. Así, durante décadas, formó parte del cuadro de actores del *Teatro Invisible* de Radio Nacional, y sería su voz también el pasaporte hacia una suerte de industria del cine español en el exterior: el doblaje.

En 1934 llega a los estudios de la *Paramount* en Joinville (Francia), para ponerse a las órdenes de su hermano Claudio, por entonces adaptador de guiones y director de los doblajes para la productora norteamericana. Una tarea, el doblaje, en la que coincidirá

con un viejo amigo, Luis Buñuel, y que, con el tiempo, habría de convertirse en un testimonio eterno para el cine: Josefina de la Torre Millares es la voz en castellano de uno de los grandes mitos del celuloide: Marlene Dietrich.

El golpe del general Franco que desembocó en Guerra Civil llevó a Josefina, junto con su hermano Claudio y la esposa de éste, Mercedes Ballesteros –conocida como la *Baronesa Alberta* en la revista satírica *La Codorniz*–, de nuevo a Gran Canaria, donde permanecen durante los años de la contienda. Son tiempos de guerra y de escasez. La fortuna familiar hacía tiempo que había empezado a menguar, de modo que, desde la isla, los hermanos De la Torre ponen en marcha un proyecto editorial que les permitirá ganarse la vida: *La Novela Ideal*, donde Josefina escribe con el seudónimo de Laura de Cominges, y que ella misma se encargó de enjuiciar como una colección de “*novelas de amor e intriga para señoritas de provincias*”. Visto desde hoy, sin embargo, *La novela Ideal* merecería otra consideración, ya que han resultado guiones con buenas dosis de alta comedia de la época. Una de aquellas novelas escrita por Laura de Cominges propició, incluso, el éxito más rotundo que cosechó Josefina de la Torre en la industria del cine.



(National Entertainment Union). Thus Josefina became one of the first Spanish women to be recognised for her work as a scriptwriter.

Behind the Footlights

A few years earlier, in 1940, Josefina de la Torre had returned to the stage in triumphant fashion at the reopening of the Teatro Nacional María Guerrero, where she appeared as a supporting actress in *La Rabia* (“Rage”), based on Pedro Calderón de la Barca’s original play *La cena del Rey Baltasar* (“Bels-

hazzar’s Feast”). It was a memorable production, according to the press of the period, and Josefina managed to establish herself as a leading actress in the national company.

The first half of the 1940s was particularly productive in her acting career, alternating between theatre and films. Her personality, her training and her decidedly avant-garde disposition — one should not forget that the members of the Generation of 1927 celebrated the advent of cinematography — led her to explore the possibilities that the incipient seventh art offered her. Between 1940 and 1945 Josefina acted in films for her brother Claudio and directors like Miguel Pereyra, Julio de Flechner, José María Castellví and Edgar Neville, and also carried out tasks that were normally reserved for men at that time: she was one of the first women to work as an assistant director.

But her relationship with the cinema was to be a frustrating one. Neither her second prize for best script at the National Film Prizes, nor her appearance, on two occasions, on the cover of the film magazine *Primer Plano* (“Close-Up”), nor her work for up-and-coming directors like Edgar Neville, was enough to prevent Josefina de la Torre from putting an end to her film career in 1945. Years later she published a

JOSEFINA DE LA TORRE, 1950

Fue en 1943 cuando Josefina utiliza su novela *Tú eres él* (Laura de Cominges) para escribir el guión y los diálogos de una película que dirigió el mexicano Miguel Pereyra, y que, finalmente, se estrenó con el título de *Una helenidad en París*. La película obtuvo –además de éxito y buenas críticas a la actuación de Josefina en un papel secundario– un *accésit* en la categoría de guión dentro de los Premios Nacionales de Cinematografía del Sindicato Nacional del Espectáculo. Josefina se convertiría, así, en una de las primeras mujeres españolas reconocidas por su labor como guionista.

Entre bambalinas

Poco antes, en 1940, Josefina de la Torre había regresado a las tablas por la puerta grande de los escenarios, en la reinauguración del Teatro Nacional María Guerrero, donde figura como actriz en el reparto de *La Rabia*, basada en la obra original de Pedro Calderón de la Barca, *La cena del Rey Baltasar*. Aquél fue un estreno memorable, según la prensa de la época, y Josefina consigue situarse como primera actriz de la compañía nacional.

El primer lustro de los años cuarenta fue particularmente productivo en su faceta como actriz, alternando teatro y cine. Su personali-

dad, su formación y su decidida vocación de vanguardia –no hay que olvidar que fueron los miembros de la Generación del 27 quienes celebraron la llegada del cinematógrafo– la llevarían a explorar las posibilidades que le brindaba el incipiente séptimo arte. Entre 1940 y 1945, Josefina rueda a las órdenes de su hermano Claudio y de directores como Miguel Pereyra, Julio de Flechner, José María Castellví o Edgar Neville, y desempeñó, además, trabajos por entonces reservados a los hombres: fue de las primeras mujeres ayudante de dirección.

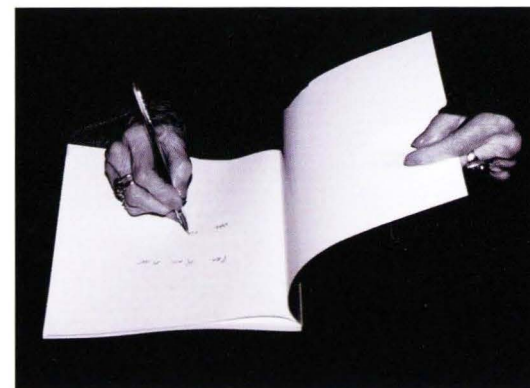
Pero su relación con el cine sería frustrante. Ni el *accésit* al mejor guión de los Premios Nacionales de Cinematografía, ni su aparición, en dos ocasiones, en la portada de la revista cinematográfica *Primer Plano* –donde también ejerció como entrevistadora–, ni su trabajo a las órdenes de directores en alza como Edgar Neville, evitarían que en 1945 Josefina de la Torre pusiera fin a su relación con el celuloide. Años después publicará una novela, *Memorias de una estrella*, donde la protagonista es una actriz de cine que abandona en pleno éxito “decepcionada” con un entorno que considera “frívolo” y “mezquino”.

Josefina se vuelca de nuevo en el teatro y en la literatura. Funda su propia compañía de

Comedias y trabaja en otras de prestigio como la de Amparo Soler Leal o Nuria Espert. La actriz se encuentra a gusto entre bambalinas pero su *espíritu* inquieto la empujará a explorar un nuevo territorio: la televisión.

Pionera en las ondas

Miembro del primer cuadro de actores de Radio Nacional para el *Teatro Invisible*, una experiencia teatral en las ondas dirigida por su hermano Claudio, Josefina formará parte del elenco de actores de TVE encarnando diversos personajes para la serie *Estudio 1*, e interpretó un papel protagonista en una versión excepcional de *Esperando a Godot* en que los personajes son femeninos. La experiencia resultó más gratificante que el cine, a juzgar por su permanencia en la pequeña pantalla: hasta 1983, año en que rueda a las órdenes de Pedro Masó la serie *Anillos de Oro*. Ésta será su despedida de la vida pública. Acaba de morir su esposo, Ramón Corroto, y Josefina opta por el silencio voluntario del que ya no saldrá hasta finales de los años noventa, cuando un homenaje en la Residencia de Estudiantes de Madrid la rescata del olvido y le devuelve la amplia sonrisa, cautivadora, con que seducía dentro y fuera



de los escenarios. La celebración del Centenario de su Nacimiento es un escalón más en esa dirección, y no poco importante, ya que, lejos de cerrar, ha abierto puertas, como las del mundo académico, por donde a partir de ahora será posible transitar a fin de despejar dudas, equívocos y/o simplificaciones reduccionistas, tan del gusto de la urgencia política como dañinas para la memoria colectiva.

Josefina de la Torre falleció en el verano de 2002 en su casa madrileña de la Ribera del Manzanares. Una orilla con ecos de mar que, en los últimos años, le permitió retornar a lomos de la poesía hasta el paraíso de su infancia: la playa de Las Canteras, el mismo escenario donde, un siglo atrás, se alzara por vez primera el telón de su vida.

JOSEFINA DE LA TORRE FIRMA UN EJEMPLAR DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN SOBRE SU VIDA Y SU OBRA QUE SE INAUGURÓ EN LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES DE MADRID EN 2001. JOSEFINA DE LA TORRE SIGNING A COPY OF THE CATALOGUE OF THE EXHIBITION ON HER LIFE AND WORK AT RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, MADRID, IN 2001

EN TORNO A JOSEFINA ON JOSEFINA



POEMA MINIMO

A JOSEFINA DE LA TORRE MILLARES

GENESIS

1

Un oleaje cándido
de mares en sosiego,
depositó ante el mundo
la gracia de tu cuerpo.
En la frente traías
los albores eternos,
la luz sagrada y pura
de los divinos pensamientos.
Y en los ojos la clara
limpidéz de los cielos,
con un hechizo mágico
aprisionado en ellos.



JOSEFINA DE LA TORRE
Itinerario de una huella
The Path of a Print

PEDRO SCHLUETER

POEMA MÍNIMO DE SAULO TORÓN, DEDICADO A JOSEFINA DE LA TORRE, 1932. POEMA MÍNIMO BY SAULO TORÓN, DEDICATED TO JOSEFINA DE LA TORRE, 1932

BARRIO DE VEGUETA DESDE SAN ROQUE, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1900. NEIGHBOURHOOD OF VEGUETA FROM SAN ROQUE, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1900

FORTY YEARS AGO THE DRAMATIST, NOVELIST and film director Claudio de la Torre, who was also Josefina's brother, published a guide to Gran Canaria, Fuerteventura and Lanzarote which has not been surpassed to this day. Speaking of Gran Canaria, and more specifically of the neighbourhood of Vegueta in the city of Las Palmas, he said that *Real de los Conquistadores* constitutes the oldest and best preserved urban centre in the Archipelago", and then, quoting the historian José Miguel Alzola, he added that "the outward appearance of Vegueta, seen as a whole, is exactly the same as that of Spanish cities: a cathedral, mostly gothic, with the city, placid and stately, grouped around it". Let us therefore enter Vegueta, and more precisely one of its streets, which is old enough to have had as many as four different names. The first two were "Los Barreros" or "Alfareros" ("Potters Street") and "Salsipuedes" ("Get Out If You Can Street"), the latter being due to a marked narrowing at its northern end. Until shortly

EL DRAMATURGO, NOVELISTA Y DIRECTOR DE cine Claudio de la Torre, también hermano de Josefina, publicó cuarenta años atrás una guía sobre Gran Canaria, Fuerteventura y Lanzarote, no superada hasta el día de hoy. Al hablar de Gran Canaria, y más concretamente del barrio de Vegueta de la ciudad de Las Palmas, decía que *el Real de los Conquistadores constituía el núcleo urbano más antiguo y mejor conservado de todo el Archipiélago* y, a continuación, citando al historiador José Miguel Alzola, añadía que *visto con mirada de conjunto, la fisonomía de Vegueta era idéntica a la de las ciudades españolas: una catedral, en su mayor parte gótica, y en torno a ella, agrupada, la ciudad, tranquila y señorial*. Entremos, pues, a Vegueta. Más concretamente, a una de sus calles, que, por antigua, ha tenido hasta cuatro nombres. Los dos primeros, el de "Los Barreros" o "Alfareros" y el de "Salsipuedes", este último debido al particular estrechamiento existente en su salida norte. Hasta poco antes de terminar el XIX se

before the end of the nineteenth century it was called “La Gloria” (“Glory Street”), and today it continues to be known by the name it was given over a century ago, in honour of the composer, journalist, notary and historian Agustín Millares Torres, to mark the fact that he was born, lived and died in one of the stately town houses in this street, on the facade of which is the plaque which has commemorated him since 1896. It seems appropriate to go back to those years, which are scarcely remembered nowadays, because I think we shall not go far astray if we take Millares Torres as the starting point of our itinerary; on the contrary, we shall be on the right track, since some of the cultural characteristics that can be observed in him and in his immediate family would in time become the heritage of his granddaughter Josefina.

I shall start by providing some details of this house, which was number 21 when Millares Torres came into the world in August 1826. It was originally a single-storey house, but it is generally believed in the family that in due course, despite the fact that the then still young musician and notary was not terribly well off, he gradually bought up the various parts of his grandmother’s estate from her heirs until he had acquired the property

which is now number 25. It came into his possession when he was thirty, and it took him a little over twenty years to complete the final building works on the facade. The paving of this street, too, must be quite unlike how it was when Millares Torres saw it in his childhood, for, when one comes to think about it, it must have been similar to Domingo J. Navarro’s description, when he speaks of “narrow, winding streets paved with badly-fitting pebble stones, full of potholes, mud and filth”. In due course it gradually improved, and when Millares Torres died, before the end of the nineteenth century, the street must have looked something like how I recall it from my own childhood. I remember how its surface was made of ill-fitting paving stones, and how the wheels of the many covered carriages and carts drawn by starving horses and donkeys invariably sank into the same hole we can see to this day.

The composer and historian Millares Torres married Encarnación Cubas y Báez, early on the morning of 4 September 1850, in the Chapel of La Antigua in the Cathedral. According to family memories passed down from generation to generation, Doña Encarnación was a remarkable woman, to whom Millares Torres owed much of his success, as well as a good poetess, only a few of whose

llamó de “La Gloria”, y en la actualidad, desde hace más de un siglo, conserva el nombre que se le puso en honor del músico, periodista, notario e historiador Agustín Millares Torres, por haber nacido, vivido y fallecido en una de sus señoriales casas, en cuya fachada cuelga la placa que conmemora su recuerdo desde 1896. Tengo por bueno el remontarme a esos años tan faltos de memoria porque, utilizando a Millares Torres como arranque de este itinerario, no parece que vaya a caer en andar descaminado, antes bien, en el más conveniente, ya que algunas de las características culturales que se observan en él, y en sus familiares más cercanos, con el tiempo llegarán a ser patrimonio de su nieta Josefina.

Para empezar, daré algunas noticias de esta casa, que tenía el número 21 en el momento en que Millares Torres vino al mundo un mes de agosto de 1826. Terrera de nacimiento, es creencia familiar generalizada que, con el tiempo y aunque el por entonces joven músico y notario no nadaba en la abundancia, éste fue comprando las distintas partes que correspondían a los herederos de su abuelo hasta hacerse con la propiedad que hoy lleva el número 25. La hizo suya contando treinta años, y cuando la concluyó de fabricar con las últimas obras de su frontis habían pasado algo más de veinte años. Tampoco el pavi-

mento de esta calle debe parecerse en nada al que contempló Millares Torres en su niñez, que, puestos a pensar, tuvo que semejarse al descrito por Domingo J. Navarro cuando hablaba de *calle estrechas y tortuosas con piso de guijarros mal unidos en el que abundaban los baches, el fango y las inmundicias*. Con el paso del tiempo fue mejorando y, al fallecer Millares Torres, antes de acabar el XIX, su aspecto debería aproximarse al recuerdo que tengo de esta calle en mi época de niñez. Un recuerdo —el de su pavimento— a base de adoquines mal ensamblados, y cómo las muchas tartanas y carros arrastrados por famélicos caballos y burros hundían invariablemente sus ruedas en el mismo agujero que podemos ver hoy día.

El músico e historiador Millares Torres casó con Encarnación Cubas y Báez, en la madrugada del 4 de septiembre de 1850, en la capilla de la Antigua de la Catedral. Según recuerdos familiares que se han transmitido de generación en generación, doña Encarnación fue una gran mujer a la que Millares Torres le debió mucho de su éxito y, además, una buena poetisa, que sólo llegó a ver publicados unos pocos de sus poemas en la revista de El Museo Canario. También escribió un diario que dejó sin terminar. En esta vivienda puso en marcha el historiador Millares las

poems came to be published in the journal of the Canarian Museum. She also wrote a diary, which she left unfinished. In this house, the historian Millares launched his literary and musical evenings, which gradually increased in scale until they reached their peak in the last quarter of the nineteenth century, with the first performances of several of his *zarzuelas*, or operettas. In view of their success, these productions were repeated on more than one occasion, and were even the object of extensive reviews in the newspapers, such as those that appeared in *El Liberal* at that time. As is well known, in addition to the obligatory participation of members of the family in the productions, leading members of the musical world of the period also contributed: the names of Bernardino Valle, José García de la Torre and the violinists José and Rafael Avellaneda are good examples.

This rich vein of musical and theatrical activity was emulated by many of the descendants of the family founded by Agustín Millares Torres and Encarnación Cubas y Báez. They brought eleven children into the world, of whom three died in infancy. An example of how the prevailing cultural ambience of this couple's household was perpetuated is provided by their sons Luis

and Agustín, founders of the firm Hermanos Millares (Millares Brothers) and also of the *Teatrillo* ("Little Theatre"), which began in a house at the beach of Las Canteras, in Las Palmas de Gran Canaria, in 1908 or 1910, and was transferred at the end of the summer season to the drawing room of Luis Millares Cubas's house in the Calle de San Ildefonso (now called Calle de Luis Millares). Although they did not become as well known as the two just mentioned, some of the couple's other children played an important part in propagating the cultural atmosphere of their house in the Callejón de La Gloria. One cannot fail to be impressed by several of the daughters of Agustín and Encarnación. Firstly, Dolores, a poetess like her mother, who perhaps initiated the theme of the sea which would later be cultivated by her niece Josefina. Her poem *Desconsuelo* ("Despair") concludes like this:

*A mi izquierda el mar inmenso
rueda sus olas de plata
que muriendo dulcemente
se deshacen en la playa;
imagen fiel de mi vida
que jamás reposo alcanza
ni da tregua a sus lamentos
ni en su batallar descansa.
Disputando eternamente
con la inmensidad se halla [...]*

veladas literario-musicales, que fueron tomando un auge cada vez mayor hasta alcanzar su cota más alta en el último cuarto del siglo XIX, con los estrenos de varias de sus zarzuelas. Ante el éxito obtenido, aquellas puestas en escena se repitieron en más de una ocasión, llegando a gozar de amplias reseñas periodísticas, como las que aparecieron en *El Liberal* de entonces. Sabido es que, aparte de la obligada intervención del elemento familiar en los montajes escénicos, también contribuyeron destacados componentes del mundo musical de la época: los nombres de Bernardino Valle, José García de la Torre y los de los violinistas José y Rafael Avellaneda son una buena muestra de ello.

De esa rica actividad músico-teatral se nutrieron muchos de los descendientes del tronco familiar formado por Agustín Millares Torres y Encarnación Cubas y Báez. Un matrimonio que trajo al mundo once hijos, de los que fallecieron tres a temprana edad. Una muestra de la perpetuación del ambiente cultural que reinaba en la casa de esta pareja la tenemos en sus hijos Luis y Agustín, creadores de la firma Hermanos Millares, así como del *Teatrillo* que, tras iniciarse en una casa de la Playa de Las Canteras (Las Palmas de Gran Canaria), en torno al año 1908 o 1910, una vez terminada la temporada de verano se tras-



ladó a la sala de la casa de Luis Millares Cubas en la calle de San Ildefonso, hoy calle de Luis Millares. Aunque no llegaron a ser tan célebres como los dos citados, el matrimonio tuvo en otros de sus hijos importantes eslabones de la propagación del ambiente cultural forjado en esta casa del callejón de La Gloria. Hay que rendirse ante la valía de varias de las hijas de don Agustín y doña Encarnación. En primer lugar, de Dolores, poetisa al igual que su madre, de la cual pudo arrancar el asunto marino que cultivaría posteriormente su sobrina Josefina. Su poema *Desconsuelo* acaba de esta forma:

LOS HERMANOS AGUSTÍN Y LUIS MILLARES CUBAS, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CA. 1920. AGUSTÍN AND LUIS MILLARES CUBAS BROTHERS. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CA. 1920



*Pero por más que interrogo,
a mí no me dice nada.*

("To my left the vast sea / rolls its silvery waves / which sweetly die / and disintegrate on the beach: / a faithful image of my life, / which never finds peace, / nor respite from its lamentation, / nor rest from its conflict. / It struggles eternally / with the vast immensity... / But interrogate it as I may, / it tells me nothing.")

A crucial figure we cannot fail to mention, because of her direct connection with Josefina de la Torre, is her mother, Francisca Millares Cubas, born in May 1871. Francisca showed signs of her talent as an actress from a very young age. When she turned sixteen, her father, who had begun to write the poetry and music for an opera entitled *Blanca*, adapted the libretto and turned it into a *zarzuela*, having his daughter make her debut in the role of the main character. The newspaper *El Liberal*, which took it upon itself to review this "domestic" production, commented on her as follows: "anything we could say in praise of the remarkable theatrical gifts this young lady possesses would be paltry and inadequate in comparison with her outstanding merit. Everyone was filled with the greatest admiration to see her carry off the most difficult situations with composure, facility and spontaneity, tackling the moments of greatest dramatic interest with the understanding of one who finds herself in full possession of her estimable faculties and has no fear of overstepping by the slightest degree the almost imperceptible line which separates the ridiculous from the sublime. She knows how to sing with exquisite expression and faultless style and her voice has a most agreeable timbre."

FRANCISCA MILLARES CUBAS, MADRE DE JOSEFINA A LA EDAD DE 34 AÑOS. FRANCISCA MILLARES CUBAS, MOTHER OF JOSEFINA AT THE AGE OF 34

*A mi izquierda el mar inmenso
rueda sus olas de plata
que muriendo dulcemente
se deshacen en la playa;
imagen fiel de mi vida
que jamás reposo alcanza
ni da tregua a sus lamentos
ni en su batallar descansa.
Disputando eternamente
con la inmensidad se halla [...]
Pero por más que interrogo,
a mí no me dice nada.*

De imprescindible cita por su directa vinculación con Josefina de la Torre fue su madre, Francisca Millares Cubas, venida al mundo en mayo de 1871. Francisca Millares Cubas dio muestras de sus dotes de actriz desde muy joven. Al cumplir los dieciséis, su padre, que había comenzado a escribir la poesía y música para una ópera titulada *Blanca*, adaptó el libreto a zarzuela, haciendo debutar a su hija en el papel de la protagonista principal. El diario *El Liberal*, que se encargó de hacer la reseña de aquel estreno “casero”, comentaba de ella: *cuanto pudiéramos decir en elogio de las singulares dotes escénicas que posee esta señorita resultaría deficiente y pálido en relación con sus culminantes méritos. A todos produjo admiración grande, verla dominar las situaciones más difíciles con aplomo, soltura y naturalidad, afrontando los momentos de*

más interés dramático con la conciencia de quien se halla poseída de sus valiosas facultades, que no teme rebasar un ápice la línea casi siempre imperceptible que separa lo ridículo de lo sublime. Sabe cantar con esmerada expresión y correcto estilo y es su voz de muy agradable timbre. Crítica que, en parecidos términos, se repitió para otras representaciones en las que intervino. En definitiva, una voz y un saber estar en escena de las que bebieron tanto Josefina como otras de sus hijas.

Francisca Millares actuó en todas las reposiciones de la zarzuela *Blanca*, así como en los estrenos de *Polvorín*, *Un amor imposible* y *Adalmina*, obras del mismo género compuestas por su padre, asumiendo siempre el papel femenino principal. Conviene recordar que en *Adalmina* actuaba de GENERAL REJÓN un joven de dieciocho años llamado Bernardo de la Torre, que con el tiempo llegaría a contraer matrimonio con la “primera actriz”. Gracias a sus buenas dotes de cantante, Francisca Millares acometió momentos más comprometidos del repertorio operístico a base de diversas romanzas y arias de *Aida*, *Cavalleria rusticana* y *La forza del destino*, a veces en programas de la Sociedad Filarmónica con el concurso del maestro Bernardino Valle. Estas últimas apariciones en público ocurrieron un año antes de casarse con Bernardo de la Torre



NÉSTOR DE LA TORRE Y COMMINGES, BARITONO, TÍO DE JOSEFINA, CA. 1905. NÉSTOR DE LA TORRE Y COMMINGES, BARITONE, UNCLE OF JOSEFINA, CA. 1905

This critical judgment was repeated, in similar terms, for other performances in which she took part. In short, she had a voice and a stage presence which were inherited both by Josefina and by some of her other daughters.

Francisca Millares acted in all the revivals of the *zarzuela Blanca*, as well as in the first performances of *Polvorín* (“Powder Keg”) *Un amor imposible* (“An Impossible Love”) and *Adalmina*, works in the same genre composed by her father, always taking the principal female role. It is worth remembering that the part of General Rejón in *Adalmina* was played by a young man of eighteen named Bernardo de la Torre, who in due course was to marry the “leading actress”. Her admirable talents as a singer enabled Francisca Millares to tackle more demanding items from the opera repertoire, in the form of various *romanzas* and arias from *Aida*, *Cavalleria Rusticana* and *La Forza del Destino*, sometimes in concerts put on by the Philharmonic Society conducted by Bernardino Valle. These latter public appearances were held a year before her marriage to Bernardo de la Torre y Comminges, an event which took place at seven o’clock on the evening of 3 November 1892 in the nearby church of St Augustine in Las Palmas.

Bernardo de la Torre, born in 1870, was a businessman closely connected to the Port of La Luz, and we know that, having realised that he had a vocation for cultural activities, he fostered them and devoted himself to them throughout his life; the Philharmonic Society was a good example. After the death of his father at a very young age he took on responsibility for bringing up the rest of his family. Together with the City Council of Las Palmas, he promoted the career of his brother Néstor, a famed baritone who travelled the world as an opera singer.

The first two children of Bernardo de la Torre and Francisca Millares were born in the upper rooms of this house. They were Paca Sofía and Néstor, who later adopted the name Claudio in order to avoid being confused with his cousin, the painter. The other children were born in the Plaza de San Bernardo. By then, however, the composer and historian Agustín Millares Torres had died in 1896, and two years later all the occupants of this house left hurriedly for a property in La Calzada, fearing the arrival of the American forces which were reputed to be coming with the intention of taking over these islands. Before their departure, María Millares, the only unmarried daughter of the now deceased composer and historian, went up every



PROGRAMA DEL CONCIERTO DE NÉSTOR DE LA TORRE EN EL TEATRO PÉREZ GALDÓS DE LAS PALMAS, AGOSTO, 1908. PROGRAMME FOR CONCERT BY NÉSTOR DE LA TORRE AT TEATRO PÉREZ GALDÓS IN LAS PALMAS, AUGUST, 1908

BERNARDO DE LA TORRE Y COMMINGES, PADRE DE JOSEFINA, CA. 1905. BERNARDO DE LA TORRE Y COMMINGES, FATHER OF JOSEFINA, CA. 1905

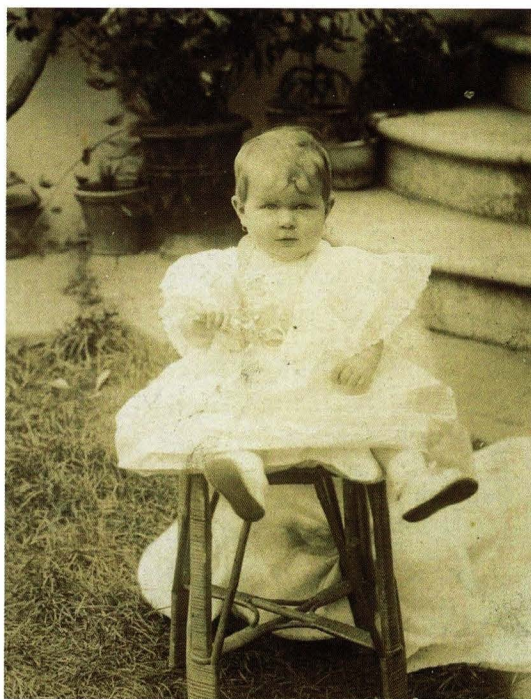
y Comminges, hecho que tuvo lugar a las siete de la tarde de un 3 de noviembre de 1892 en la cercana iglesia de San Agustín (Las Palmas de Gran Canaria).

Bernardo de la Torre, nacido en 1870, fue un hombre de negocios muy vinculado al Puerto de la Luz, y habida cuenta de su vocación por las actividades culturales, sabemos que las potenció y se desvivió por ellas a lo largo de su vida; la Sociedad Filarmónica fue un buen ejemplo. Habiendo fallecido su padre muy joven, tomó a su cargo la educación del resto de su familia, siendo él, en unión del Ayuntamiento de esta ciudad, los que potenciaron la carrera de su hermano Néstor, afamado barítono que recorrió el mundo como cantante de ópera.

Los dos primeros hijos de Bernardo de la Torre y Francisca Millares nacieron en las habitaciones altas de esta casa. Fueron Paca Sofía y Néstor, adoptando más tarde este último el nombre de Claudio para evitar ser confundido con su primo el pintor. Los demás lo hicieron en la Plaza de San Bernardo, pero, para entonces, el músico e historiador Agustín Millares Torres había fallecido en 1896 y, dos años más tarde, todos los habitantes de esta casa salían apresuradamente hacia una finca en La Calzada, ante el



temor a la llegada de la escuadra norteamericana que se aseguraba venía con la intención de apoderarse de estas islas. Antes de la marcha a la finca, María Millares, la única hija soltera del músico e historiador ya fallecido, subía cada atardecer a la azotea provista de grandes anteojos para escudriñar el horizonte y ser la primera en presenciar la entrada de los navíos extranjeros en el puerto. Así lo ha narrado María Rosa, una de las hermanas de Josefina de la Torre.



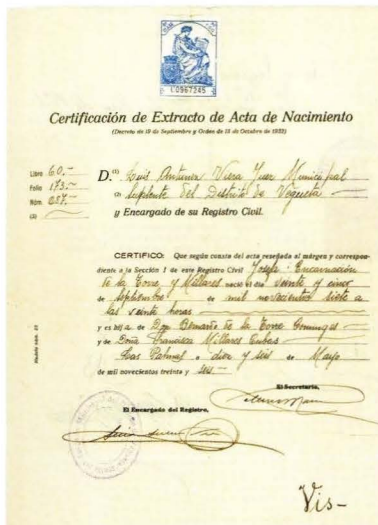
JOSEFINA DE LA TORRE MILLARES, 1908

evening to the terrace roof with a large pair of binoculars to scan the horizon and be the first to witness the entry of foreign ships into the port, according to the account of María Rosa, one of Josefina de la Torre's sisters.

In 1899, the widow of Millares Torres, together with her daughter Francisca and her son-in-law Bernardo, moved to the house in the Plaza de San Bernardo in Las Palmas. The nineteenth century was drawing to a close and electric lighting had just come into operation in the city in June. This house was

the birthplace of Josefina de la Torre. Although the City Council of Las Palmas has seen fit to place a plaque on the last building on the corner of the Calle Viera y Clavijo to record the fact that Claudio de la Torre, Josefina's brother, lived in this square, I would like to say, in case someone assumes that that was the house of the De la Torre family, that I am going to offer some evidence to confirm that this house was where the Grand Canarian poetess was born.

One of the Millares Brothers, Agustín, wrote that he, together with his wife, moved into the first floor of this house on 13 August 1892, and that that night they didn't get a wink of sleep because of an army of cockroaches charging all round the house, out of step but at full speed. It was a property which, having initially been bought by a male Millares from a male De la Torre, was to end up in the possession of a married couple consisting of a male De la Torre and a female Millares: Josefina's future parents. Agustín Millares also wrote that in a room on the ground floor which opened onto the street there was a carpenter's shop, which was a constant source of anxiety for his wife because she was terrified of fire. So every night, on entering the hallway, he put his nose to the door of the workshop to make sure that he could not smell burning. In



CERTIFICACIÓN DE EXTRACTO DE ACTA DE NACIMIENTO DE JOSEFINA DE LA TORRE, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MAYO, 1936. BIRTH CERTIFICATE OF JOSEFINA DE LA TORRE, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MAY 1936

En 1899, la viuda de Millares Torres, en unión de su hija Francisca y su yerno Bernardo, se fueron a vivir a la casa de la Plaza de San Bernardo (Las Palmas de Gran Canaria). Estaba a punto de concluir el siglo XIX y el alumbrado eléctrico de esta ciudad acababa de inaugurarse en el mes de junio. Esta casa vio nacer a Josefina de la Torre. Aunque en el último inmueble que hace esquina con la calle Viera y Clavijo, el Ayuntamiento de esta ciudad ha tenido a bien colocar una placa para recordar que Claudio de la Torre –hermano de Josefina– vivió en esta plaza, quisiera comentarles que, ante el riesgo de que alguien tome aquella vivienda por la de la familia De la Torre, les voy a ofrecer unos datos que acreditan que esta casa fue en donde nació la poetisa grancanaria.

Uno de los hermanos Millares –Agustín– dejó escrito que, en unión de su mujer, se trasladó a vivir al primer piso de esta casa el 13 de agosto de 1892, noche la de aquel día en la que no pudieron pegar un ojo a causa del batallón de cucarachas que marchaba sin ritmo pero a todo correr por la casa. Vivienda que, comprada inicialmente por un Millares a un De la Torre, terminaría en manos del matrimonio formado por un De la Torre con una Millares: los futuros padres

de Josefina. Escribía también Agustín Millares que, en una habitación del piso bajo que daba a la calle, había una carpintería que constituía preocupación constante para su mujer por el terror que ésta le tenía al fuego. Así que, cada noche, al entrar en el zaguán, pegaba la nariz a la puerta del taller para asegurarse de que no olía a quemado. Era una época en que sus ocupantes pagaban cincuenta pesetas de alquiler y mandaban diariamente a la plaza dos pesetas y media. Estos muros vieron el nacimiento de Agustín Millares Carló, nieto del historiador Millares Torres, como consta en la placa que cuelga en su frontis.

Para mayor abundamiento de datos existe una fotografía de Josefina de la Torre en la azotea de esta casa, entrada la década de los veinte, en la que puede observarse la cercanía de los edificios de la parte alta de la calle, por lo que a todas luces el recuerdo de las estancias de diversos miembros de la familia en la calle San Bernardo estuvo siempre referido a este inmueble. Es más, desde la azotea de esta casa se veía perfectamente el desaparecido jardín que había en la parte trasera del Círculo Mercantil.

1899, como dejé dicho, fue el año en que la viuda de Millares Torres, en unión de su única



JOSEFINA DE LA TORRE, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1918

this period the occupants of the house paid fifty pesetas in rent and a charge of two and half pesetas per day to the square. Within these walls Agustín Millares Carló, grandson of the historian Millares Torres, was born, as is recorded on the plaque which hangs on its facade.

Further evidence is provided by a photograph of Josefina de la Torre on the terrace roof of this house, taken during the 1920s, in which one can see how close the buildings in the upper part of the street were, which clearly indicates that the memory of the periods spent by various family members in the Calle de San Bernardo always referred to this building. Moreover, from the terrace roof of this house one could clearly see the garden, which no longer exists, at the back of the Mercantile Association.

As I have said, 1899 was the year in which the widow of Millares Torres, together with her only unmarried daughter, María, and Josefina's parents with their as yet small family, moved to the Plaza de San Bernardo. The recollection of the theatrical and *zarzuela* performances in the Calle de La Gloria must have remained in the memory of all of them, for here, during that same year, the first performance took place of a parody of

Meyerbeer's opera *Les Huguenots*, in which, true to its burlesque genre, the libretto was adapted to the songs and *tonadillas* then in vogue. Naturally, the appropriate rehearsals were held, and in the moments before the curtain rose one of the youngest participants refused to go on stage because she said that there was a boy who was going to laugh at her. That little twelve-year-old rascal was none other than the future painter Néstor.

There are some people who still remember Josefina's father's office on the right-hand side as you entered the hall, with French windows opening directly out to the street: the same office which Claudio de la Torre was later to use for a short period, and from which a staircase led to the upper floor. There was a gate closing off the end of the hallway, through which one gained access to a patio with flowers and plants. The rooms of Millares Torres's widow and her unmarried daughter María looked out onto this patio on the ground floor, whereas the living room, dominated by the piano, had a window onto the street, to the left of the hallway. That spacious room was the setting for the end-of-century party, and for a children's fancy-dress party during Carnival in 1900... The traditions of the house in the Calle de La Gloria were still being upheld.



LOS HERMANOS DE JOSEFINA: CLAUDIO, BERNARDO, PACA SOFÍA, MARÍA ROSA Y ELISA DE LA TORRE MILLARES CON 'BOLA', LA NIÑERA, EN LA CASA DE LA PLAYA DE LAS CANTERAS, CA. 1915. SIBLINGS OF JOSEFINA: CLAUDIO, BERNARDO, PACA SOFÍA, MARÍA ROSA AND ELISA DE LA TORRE MILLARES WITH 'BOLA', THEIR NANNY, IN THE HOUSE ON PLAYA DE LAS CANTERAS, CA. 1915

hija soltera, María, y los padres de Josefina con su todavía corta prole, se vinieron a vivir a la Plaza de San Bernardo. El recuerdo de las representaciones teatrales y zarzueleras de la calle de la Gloria debía seguir en la memoria de todos, pues aquí, durante aquel mismo año, se estrenaba una parodia de la ópera *Los Hugonotes* de Meyerbeer en la que, como buen ejemplo del género burlesco que era, la letra se ajustaba a las canciones y tonadillas que sonaban por entonces. Hubo, ¡cómo no!, los correspondientes ensayos y en los instantes previos a alzarse el telón una de las participantes más jóvenes se resistió a salir a esce-

na porque decía que había un niño que se iba a reír de ella. Aquel *mataperros* de doce años no era otro que el futuro pintor Néstor.

Hay quienes todavía recuerdan el despacho que el padre de Josefina tenía según se entraba en el zaguán a mano derecha (la antigua carpintería), con ventana-puerta que daba directamente a la calle; el mismo despacho que posteriormente haría suyo Claudio de la Torre por corto tiempo, y desde el que partía una escalera hacia el piso superior. El zaguán lo cerraba una cancela que, una vez traspasada, permitía el acceso a un patio con flores y plantas. A este patio daban en su parte baja las habitaciones de la viuda de Millares Torres y su hija soltera María, siendo el salón en el que reinaba el piano el que tenía ventana a la calle, a la izquierda del portal. Aquella espaciosa sala vio la fiesta de fin de siglo, y, durante los carnavales de 1900, un baile de disfraces para niños... Se seguía con la tradición de la casa de la calle de La Gloria.

Por otra escalera situada en el mismo patio se accedía a las habitaciones de la planta alta, lugar en donde vinieron al mundo los restantes hijos del matrimonio De la Torre-Millares. A Paca Sofía y Claudio, se les sumaron Bernardo, María Rosa, Elisa y Josefina, que nació un 25 de septiembre de 1907. La pareja tuvo

Another staircase in the same patio led to the rooms on the upper floor, where the remaining children of the De la Torre Millares family came into the world. Paca Sofía and Claudio were joined by Bernardo, María Rosa, Elisa, and Josefina, who was born on 25 September 1907. The couple had a further three children who died in early infancy, all of them girls named Encarnación; the last one was born when Josefina was seven. The future actress and poetess complained that her birth was not very well received, since everyone was hoping for a boy after the last two girls. This feeling was also shared by her mother, who was heard to say on one occasion that “Josefina was as enchanting as a doll, and so she needed to be for one to forgive her for being another girl”. On this subject, Josefina used to remark with a smile that “as I was very small and smelt of rosewater and incense they had to learn to love me gradually”.

Few children have had as remarkable a baptism as the future actress. Allow me to close my eyes and imagine a scene in which it does not much matter whether every detail is accurate: parked in the middle of the street are a couple of three-horse open carriages; outside the porch of a single-storey house are

some barrels and several sacks waiting to be removed. There are very few people walking along the street, and just one individual quenching his thirst in the stream of water from one of the fountains. A policeman stands guard unguardedly with a bored expression. Children’s voices can be heard from the Colegio del Rey, while two girls run out of one porch and into another... At this point, at the bottom of the street, Juan del Pino’s carriage appears, the one which offers its services to the family on special occasions such as the one which is about to take place. The noise of horses’ hooves and wheels stops outside number 18, with a toot on the horn to announce its arrival. First the iron gate creaks open, and then out into the street come Don Bernardo and his children, accompanied by the mother of the future painter Néstor, who is to act as godmother; behind them marches Bola, the sturdy nurse, dressed in black with her hair gathered into a bun at the back of her neck, carrying Josefina in her arms, probably starched from head to toe. The passengers get into the carriage, which drives merrily away down the street in the direction of the Hermitage of St Telmo. The mother of the new-born babe, who has got out of bed for the first time since giving birth, observes the scene from the window to the left of the balcony on the upper floor. Beside her is her

otros tres hijos que fallecieron prontamente; todos ellos niñas a las que se les puso el nombre de Encarnación; la última nació cuando Josefina tenía siete años. Se lamentaba la que sería actriz y poetisa que su nacimiento no fue muy bien recibido, pues todos esperaban un varón después de las dos últimas hembras. Sentimiento también compartido por su madre, a la que se le oyó decir en alguna ocasión que *Josefina era encantadora como una muñeca, y así tenía que ser para perdonársele que fuera otra niña*. A todo esto, una sonriente Josefina solía comentar que *como era pequeñita y olía a agua Florida y sahumero, tuvieron que quererme poco a poco*.

Pocos niños contaron con un bautizo tan sonado como el que tuvo la futura actriz. Permitan que cierre los ojos para imaginar un cuadro en el que poco importa si concuerdan todos y cada uno de sus detalles: a mitad de la calle se hallan estacionadas un par de jardineras de tres caballos; ante el portal de una casa terrera, unos barriles y varios sacos esperan a ser retirados. Son pocas las personas que pasan por la calle, y sólo un individuo calma su sed en el chorro de una de las fuentes. Un guardia vigila sin vigilar con cara de aburrimiento. Voces infantiles brotan del Colegio del Rey, mientras dos niñas salen



corriendo de un portal para meterse en otro... Es entonces cuando por la parte baja de la calle hace su aparición la jardinera de Juan del Pino, la que ofrece sus servicios a la familia en ocasiones tan especiales como la que va a tener lugar. El ruido de cascos y ruedas se detiene ante el número 18, mientras suena la bocina del transporte anunciando su llegada. Chirría primero la cancela de hierro al abrirse, y a continuación salen a la calle don Bernardo y sus hijos en compañía de la madre del que será el pintor Néstor, que hará de madrina; tras ellos marcha Bola, la niñera robusta que, vestida de negro y con moño recogido por encima de la nuca, lleva en brazos a Josefina, probablemente almidonada de los pies a la cabeza. Los pasajeros suben a la jardinera y ésta, con andar festivo, se aleja calle abajo en dirección a la ermita de San Telmo. La madre de la recién nacida, que se

mother, while María, her unmarried sister, looks out curiously from the window on the right.

The newly-baptised child emerges from the church bearing the names Josefina María de la Encarnación, and the story goes that as the carriage is driving along the Calle Viera y Clavijo and has nearly reached the Calle de San Bernardo, someone suddenly shouts: "Bull on the loose! Bull on the loose!" People start running for their lives. Don Bernardo gets his family out of the carriage and helps them into the hallway of a house, from which they see a fearsome bull burst into the lower part of San Bernardo. There are still people running in search of a porch to hide in, shouting "There it comes! There it comes!..." "There it comes!", exclaims Josefina's mother as well, having come to the window when she hears the shouting, nearly fainting when she sees the animal trotting up the street. Her mother tries to calm her down, while her unmarried sister is absolutely panic-stricken... In the end it all turns out to be nothing worse than a terrible fright, and the passengers get back into the carriage and arrive safe and sound at number 18, even expressing amusement at their unexpected adventure.

In due course, other bulls will be seen in the square, where a bullfight will be held, which the occupants of this house will be able to watch from their windows and balcony.

When recalling Josefina's childhood, it seems that memories are inevitably mixed up with dreams, for the images each of us retains from that particular moment when our lives take their first faltering steps are like dreams swathed in mist: a face, a suit of a particular colour, an object, a toy...; the quay, the deck of a boat on which Josefina walks clutching someone's hand; a woman making her way towards her, a face under a large feathered hat brushing her cheek with a kiss. And also that other distinctive touch of a carefully-groomed moustache, the memory of which, even now, makes her smile and run her hand over her cheek in an attempt to recapture the lost tickling sensation... Suddenly, her attention is caught by an object hanging from a thread which someone is swinging to catch her eye: a present, a toy, an open, varnished walnut shell, like a miniature cradle, containing a tiny little figure with a head the size of a pinhead... And it all vanishes again just as it came, amid that thick mist which swallows up the walnut shell, the moustache, the feathered hat and even the boat itself.

ha levantado por primera vez después del parto, contempla la escena desde la ventana situada a la izquierda del balcón del piso superior. Junto a ella está su madre, mientras María, la hermana soltera, se asoma curiosa en la ventana de la derecha.

Del templo saldrá la neófita con los nombres de Josefina María de la Encarnación y es historia que marchando la jardinera por la calle Viera y Clavijo y ya próxima a alcanzar la de San Bernardo, alguien grita de pronto: “¡un toro suelto! ¡un toro suelto!”. La gente echa a correr despavorida. Don Bernardo hace bajar a los suyos de la jardinera y los ayuda a entrar en el zaguán de una casa desde donde ven cómo un toro imponente irrumpe en la zona baja de San Bernardo. Todavía hay quien corre buscando un portal donde protegerse mientras grita “¡ahí viene! ¡ahí viene!... ¡Ahí viene!”, exclama también la madre de Josefina, que se ha asomado a la ventana al escuchar el griterío y está próxima a desmayarse al ver trotando al animal calle arriba. Su madre trata de calmarla, mientras en su hija soltera ha hecho presa el mayor de los nerviosismos... Al final todo acaba en un susto enorme, y los viajeros, subiendo nuevamente a la jardinera, llegan sanos y salvos al 18, mostrándose incluso divertidos ante la aventura que les ha tocado en suerte.

Pasado el tiempo, otros toros se verán en la plaza, en donde se lidiará una corrida que los habitantes de esta casa podrán contemplar desde sus ventanas y balcón.

Al recordar la niñez de Josefina parece que los recuerdos han de mezclarse necesariamente con los sueños, pues semejante a sueños bañados por la bruma son esas imágenes que cada uno conserva de aquel particular instante en que su vida ha echado a andar: un rostro, un traje de un determinado color, un objeto, un juguete..., un muelle, la cubierta de un barco por la que Josefina camina agarrada de una mano; una mujer que se abre paso en dirección a ella; un rostro que, tocado de gran sombrero con plumas, roza su cara para besarla. Y también, ese otro particular contacto con unos cuidados bigotes que incluso ahora, al recordarlo, le hacen sonreír y pasar la mano por su mejilla en un intento de recuperar el cosquilleo perdido... De pronto, su atención recae en un objeto que, pendiente de un hilo, alguien balancea para captar su mirada: el regalo, el juguete, la nuez abierta y barnizada que, semejando una cuna minúscula, guarda un pequeñísimo personaje con una cabeza del tamaño de la de un alfiler... Y, como vino, todo vuelve a desaparecer en medio de esa espesa bruma que se traga la nuez, los bigotes, el sombrero con plumas y también al propio barco.

Music for a War

It is 1914, a particularly important year when it comes to recapturing memories: whether because of incidents in the life of the future poetess or because it coincided with the outbreak of what at first was called a European and later a World War, the fact is that it is the events that took place that year and in the following months to which we must now turn. In the former Calle de La Gloria, whose name had now been changed to Calle de Agustín Millares, one of the historian's sons, named Agustín like his father, wrote that the Canarians found out about the horrors of the worldwide conflict from the press, and that he was at a lunch organised by the Canarian intelligentsia for the painter Néstor at the Yacht Club when news arrived that Britain had declared war on Germany. The factions which formed on the island — pro-Allies and pro-German — were unable to prevent trade and commerce from being brought to a standstill, while banana producers faced times of great hardship, having to sell their bananas to feed the population at a peseta a bunch. However, the youngest members of the household seemed quite unaware of this chaotic situation.

Elena and María Rosa, Josefina's sisters, began to learn to play the piano. Soon after-

wards, the former extended her studies to include the cello, and the latter, the violin. Their lessons began very early in the lower sitting room looking onto the street, under the watchful eye of Aunt María: the one who was known as "Mallares", who wore gold-rimmed glasses because she was very short-sighted, who was considered a good pianist, and was notable for her kind heart and her rather unattractive appearance. For this incomparable woman it was a major event when, soon afterwards, Paca Sofía, Josefina's elder sister, began to study singing, whilst she could not hide her joy when the voice of her youngest niece, Josefina, showed its quality despite her very young age. If we allow the sounds of the past to reach our ears for a few moments, we shall hear the footsteps of the lawyer and composer Miguel Benítez Inglott, who has entered the room and opened the lid of the piano. He is awaiting the arrival of Claudio (de la Torre), with whom he is working on a project, but Josefina appears and the musician does not hesitate to offer to accompany her. Claudio is twelve years older than Josefina, and she, at the age of only six or seven, is already tackling arias from *La Traviata*, *Faust* and *The Barber of Seville*, which, like other famous musical numbers, she has no difficulty in memorising. Miguel Benítez is delighted with the enthusiasm of

Música para una guerra

Corre el año de 1914, especialmente importante a la hora de rescatar recuerdos, que, ya fuera por los hechos sucedidos en la vida de la futura poetisa o porque coincidió con el inicio de la guerra que en un principio se llamó europea y luego mundial, lo cierto es que los acontecimientos que tuvieron lugar durante ese año y meses posteriores son los que van a continuar alimentando estas palabras. En la antigua calle de La Gloria, que ya había perdido su nombre por el de Agustín Millares, uno de los hijos del historiador –Agustín como su padre– escribía que los canarios supieron de los horrores de la contienda mundial por la prensa, y que fue en un almuerzo que la intelectualidad canaria ofreció al pintor Néstor en el Club Náutico, donde se tuvo conocimiento de que Inglaterra había declarado la guerra a Alemania. Los bandos que se formaron en la isla –los aliadófilos y los germanófilos– no pudieron impedir la paralización del tráfico y del comercio, mientras los plataneros conocían días de grandes apuros al tener que vender los plátanos como alimento del pueblo al precio de una peseta el racimo. Sin embargo, ese caos no tuvo aparente cabida en el ánimo de las más jóvenes de la casa.

Elisa y María Rosa, hermanas de Josefina, empezaron a estudiar piano. Poco después, la pri-

mera ampliaba sus estudios al chelo y la segunda, al violín. Las clases daban comienzo bien temprano en la sala baja que se asomaba a la calle ante la atenta mirada de la tía María: la conocida por “Mallares”; la que usaba lentes de oro, porque era muy miope; aquélla a la que se tenía por buena pianista, y destacaba por su gran corazón y por ser muy poco agradada. Para esta inigualable mujer supuso todo un hito el que, poco tiempo después, Paca Sofía, la hermana mayor de Josefina, principia a estudiar canto, mientras no disimulaba su alegría al comprobar que la voz de la más pequeña de las sobrinas (Josefina) se abría camino a pesar de sus pocos años. Si por unos instantes dejamos que los sonidos del pasado lleguen a nuestros oídos, percibiremos los pasos del abogado y compositor Miguel Benítez Inglott, que ha entrado en la sala y abierto la tapa del piano. Aguarda la llegada de Claudio (De la Torre), con quien tiene un proyecto entre manos, pero aparece Josefina y el músico no duda en prestarse a acompañarla. Claudio sobrepasa a Josefina en doce años, y ésta, con sólo seis o siete, ya se atreve con arias de *La Traviata*, *Fausto* y *El barbero de Sevilla* que, al igual que otras páginas musicales famosas, retiene con facilidad. A Miguel Benítez le hace mucha gracia la afición de la niña, cuyas dotes han empezado a tener eco tanto a nivel familiar como entre las amistades

this girl, whose talents have begun to make an impact both within the family and among the friends and guests who visit the house. Because Josefina, displaying inimitable flair, is always ready to grab the first garment that comes to hand and dress up to perform and sing the variety songs she has just learned. Undoubtedly, her love of singing is by now no secret. Nor is her enthusiasm for collecting notebooks, in which she pours out the stories and tales she invents. Josefina used to relate how whenever there was something acceptable on at the theatre they would take her to see it, and when she got home she would start imitating the artists she had heard. That was the origin of her personal nighttime shows, which she put on for her family in the dining room after dinner. On these occasions she used to perform the songs she had heard her father singing, while he sat her on his knee; her repertoire also included the variety songs that were in fashion at the time, offering her own personal version of their words. Her performances made everyone laugh, and every night they used to request numbers, which she carried off with great enthusiasm.

Her grandmother's trembling white hands finally fell still on 28 March 1915. Josefina mourned her quietly: "I can hardly remember

what she looked like, and yet she is a very familiar and beloved presence in my life". Encarnación Cubas was a highly cultured woman for her time, who admitted in her memoirs that her head had been turned by the works of Lamartine and Victor Hugo, and her love of literature grew under the influence of her husband, the historian Millares. The latter learned French at sixteen, and a year later was reading Voltaire and Rousseau in the original, *among other heretics from the last century*, as she wrote somewhat humorously in her diary, which is largely unpublished. Josefina devoted the twelfth *estampa* of her *Versos y estampas* ("Verses and Sketches", 1927) to her grandmother. It reads as follows:

Y otra mañana estábamos en el muro de piedra y nos llegó en el aire el eco de una queja, y todos nos miramos en silencio, temblorosos. Pero llegó la hermana y nos dijo: "Es que se arrullan las palomas blancas", y todos quedamos consternados, mirándolas ahora revolotear en la azotea. Y un día, cuando jugábamos gritando en el cuarto grande, nos hicieron salir uno a uno, y nos separaron silenciosamente. A la noche aquella nos dijeron: "Sabes, la abuelita se ha muerto". Y toda la casa se llenó de gente. Y a la mañana nos despertó la queja lejána de las palomas blancas, y todos se levantaron aturdidos, presurosos.

e invitados que llegan a esta casa. Porque Josefina, haciendo gala de una gracia inimitable, está siempre dispuesta a coger la primera prenda que tiene a mano para disfrazarse, representar y cantar los cuplés que acaba de aprender. Indudablemente, su afición por el canto ya no tiene ningún secreto. Como tampoco lo tiene la de coleccionar libretas en donde va vertiendo las historias y cuentos que imagina. Contaba Josefina que siempre que había algo aceptable en el teatro solían llevarla y cuando regresaba a su casa, se ponía a imitar a las artistas que había escuchado. Así nacieron sus particulares funciones nocturnas, que ofrecía a su familia en el comedor, después de cenar. Allí interpretaba las canciones que había oído cantar a su padre, mientras éste la sentaba sobre sus rodillas; en su repertorio también aparecían los cuplés de moda a cuyas letras les daba su particular versión. Todos reían con sus actuaciones y cada noche solían pedirle los números que ejecutaba con gran entusiasmo.

Las manos blancas y temblorosas de la abuela cesaron de moverse un 28 de marzo de 1915. Josefina se lamentaba por lo bajo: *Apenas si recuerdo su figura, y sin embargo está tan presente en mi vida como algo muy conocido y querido.* Mujer de una gran cultura para su época, y que en sus memorias llegó a reconocer

tener trastornada su cabeza con las obras de Lamartine y Victor Hugo, Encarnación Cubas bebió la afición por la literatura de su esposo el historiador Millares. Este último aprendió francés a los dieciséis años y uno más tarde leía en su lengua original a Voltaire y Rousseau, *entre otros herejes del siglo pasado*, como escribía con cierta gracia en su diario, inédito en gran parte. Josefina dedicó a su abuela la estampa número doce de sus *Versos y estampas* (1927), primera de sus publicaciones. Dice así:

Y otra mañana estábamos en el muro de piedra y nos llegó en el aire el eco de una queja, y todos nos miramos en silencio, temblorosos. Pero llegó la hermana y nos dijo: "Es que se arrullan las palomas blancas", y todos quedamos consternados, mirándolas ahora revolotear en la azotea. Y un día, cuando jugábamos gritando en el cuarto grande, nos hicieron salir uno a uno, y nos separaron silenciosamente. A la noche aquella nos dijeron: "Sabes, la abuelita se ha muerto". Y toda la casa se llenó de gente. Y a la mañana nos despertó la queja lejana de las palomas blancas, y todos se levantaron aturdidos, presurosos.

¡Ay, cuántos recuerdos me vienen a la mente de la casa de la calle San Bernardo!, repite una y otra vez Josefina de la Torre al final de su diario.

("And another morning we were at the stone wall when we heard the echo of a lament in the air, and we all looked at each other in silence, trembling. But my sister arrived and told us: 'It's only the white doves cooing', and all of us were dismayed, watching them now fluttering around on the terrace roof. And one day, when we were playing noisily in the big room, they made us file out one by one, and silently separated us. That night they told us: 'Listen, granny has died.'" And the whole house filled up with people. And next morning we were woken by the distant lament of the white doves, and everyone hurriedly got up in confusion.")

"¡Ay, cuántos recuerdos me vienen a la mente de la casa de la calle San Bernardo!" ("Oh, how many memories come to my mind of that house in the Calle San Bernardo!"), Josefina de la Torre repeats over and over again at the end of her diary.

The Beach of Las Canteras

At the beginning of the twentieth century, some of the children of the historian Millares Torres initiated the custom of spending the summer at the beach of Las Canteras in Las Palmas. At first they did so in rented houses and later in others that they starting buying,

passing those summer months in a setting which must have been quite unlike what we can observe today; except, that is, for the sea, the beach, the sandbank and the mountain of La Isleta, which remain where they have always been, albeit with the ravages of time. As evidence of how the traditions of the Calle de la Gloria still survived, let me recall the fact that in the Summer of 1903, in a house at Las Canteras rented by the widow of Millares Torres, a parody of the opera *Aida* was staged, and subsequently another of *Il Trovatore*. And since it also rained during those years, and when it did so it really poured, Agustín, one of the historian's sons, relates that on 2 February 1904 "there was a heavy storm with such torrential rain that the two branches of the sea, those of the Port and the Reef, were connected to each other and the isthmus of Guanarteme disappeared". This same Agustín, who was also the first to purchase a property at the beach, says that his house adjoined the one which would later be bought by Josefina's father, and in which, just to add some further details, a Civil Guard lieutenant named Seoane lived, with the barracks next to his home. These houses had been built by a certain Juan Villa.

The Summer of 1908 or that of 1910 saw the foundation of the Millares Brothers'



La playa de Las Canteras

Con el inicio del siglo XX, algunos hijos del historiador Millares Torres dan principio a la costumbre de veranear en la Playa de Las Canteras (Las Palmas de Gran Canaria). En un primer momento lo hacen en casas alquiladas y luego en las que van adquiriendo, dejando pasar aquellos meses de estío ante un decorado que en nada debió parecerse al que contemplamos hoy; eso, si exceptuamos el mar, la playa, la barra y la montaña de La Isleta que continúan donde están, aunque con las consiguientes heridas del tiempo. Para comprobar la pervivencia de las costumbres de la calle de La Gloria, traigo a la memoria el hecho de que en el verano de 1903, y en casa alquilada en Las Canteras por la viuda de Millares Torres, se escenificó una parodia de la ópera *Aída* y, posteriormente, otra de *El Trovador*. Y como también llovía du-

rante aquellos años, y cuando lo hacía era de verdad, el dos de febrero de 1904, según refiere Agustín, uno de los hijos del historiador, *hubo un respetable temporal, llovió a torrentes y se unieron los dos mares, el del Puerto con el del Arrecife, desapareciendo el istmo de Guanarteme*. El mismo Agustín, que también fue el primero en adquirir una propiedad en la playa, dice que su casa lindaba con la que posteriormente compraría el padre de Josefina y en la que, para mayor abundancia de datos, vivía un teniente de la guardia civil apellidado Seoane, hallándose el cuartel junto a su vivienda. Eran casas que habían sido construidas por un tal Juan Villa.

Del verano de 1908 o del de 1910 data la creación del *Teatrillo* de los hermanos Millares, que en esta playa vio sus primeras puestas en escena. Trasladado a Vegueta tras terminar la temporada de veraneo, al iniciar sus

ISTMO DE GUANARTEME, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CA. 1895. ISTHMUS OF GUANARTEME, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CA. 1895

Teatrillo (“Little Theatre”), whose first productions were staged at this beach. It was transferred to Vegueta at the end of the summer season, and began its activities in the Calle de San Ildefonso (now called the Calle de Luis Millares) with the participation of Francisca Millares, Josefina’s mother. She gave celebrated performances in *El genio alegre* (“Blithe Spirit”) by the Álvarez Quintero brothers and especially in *Pascua de Resurrección* (“Easter”), a play by the Millares Brothers, in which Bernardino Valle was responsible for the music, whilst the scenery was by the painter Néstor. The poet Salvador Rueda from Malaga attended the first performance as a special guest.

When we get to 1914, Josefina de la Torre herself recalls that during that year they first used the house at the beach, a real event in the family. She said that “I still remember the other little house, with its toy staircase and upper room, and its walls decorated with large coloured advertisements, whose lettering we all knew by heart”: advertisements or posters which very possibly came from the firms represented by the De la Torre Brothers partnership, established by her father and her uncle Manuel. I venture to say with a fair degree of confidence that the poetess’s father

would have travelled from Las Canteras to the family company’s warehouse in the Calle Viera y Clavijo, on the corner of the Calle de Buenos Aires, by the Antúnez brothers’ steam tram, and that, more specifically, he would have been joined there by his brother-in-law Agustín. In that warehouse with an office they traded as representatives in various foodstuffs and alcoholic drinks imported from London, not to mention accommodating the Tejada almond harvest, activities related to the family firm.

The two-storey house at Las Canteras was large and spacious. Its main entrance was from the beach, with the window of a large living room opening onto the promenade. Before reaching the central part of the ground floor one passed the drawing room with the obligatory piano, beyond which were two large unroofed patios. Almost adjoining the Calle de Luis Morote were the dining room, the kitchen and a garden, where Josefina’s fathers grew flowers brought from England. On the upper storey, as well as the lower, there were several bedrooms with bathrooms. Returning to the main facade which looked out onto the beach of Las Canteras, the first thing that met the eye as one walked out of the house and down to the sand along a ramp was the nearby Peña de los Perros (“Rock of



LA FAMILIA DE LA TORRE MILLARES EN LA CASA DE LA PLAYA DE LAS CANTERAS, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1918. DE LA TORRE MILLARES FAMILY AT HOME IN LAS CANTERAS BEACH, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1918

actividades en la calle de San Ildefonso –hoy Luis Millares–, contó con la participación de Francisca Millares, madre de Josefina. Fueron célebres sus actuaciones en *El genio alegre* de los Hermanos Álvarez Quintero y, especialmente, en *Pascua de resurrección*, obra de los Hermanos Millares, en la que la música corrió a cargo de Bernardino Valle, mientras los decorados eran del pintor Néstor. Como invitado especial al estreno asistió el poeta malagueño Salvador Rueda.

Y llegados a 1914 es la propia Josefina de la Torre la que recuerda que durante aquel año estrenaron la casa de la playa, constituyendo este hecho todo un acontecimiento familiar. Decía que *aún le venía a la memoria la otra pequeña, con su escalera de juguete y el cuarto alto, iluminadas las paredes con grandes anuncios de colores cuyos rótulos sabían todos de memoria*. Anuncios o carteles que, muy posiblemente, procedían de las firmas representadas por la sociedad De la

the Dogs”), which is now invisible. A little further to the left, straddling the shore, was a rocky spit which marked the boundary of that section of the beach. Josefina said that on the beach she began to compose some of the poems which would be included in her first book, *Versos y estampas*.

*¡Cuánto diera por ver llegar un día
la barca con la blanca vela al viento
con rumbo hacia la orilla, desrizada;
y en pie en la proa –tijera de los mares–
a ti, todos mis sueños, presentido
con el azul del mar en la mirada!*

(“What I would give to see the fishing boat / arrive one day with its white sail / unfurled in the wind, making for the shore; / and standing at the prow — scissors cutting through the seas — / you, the object of all my dreams, foreseen, / with the blue of the sea in your eyes!”)

For Josefina, the most vivid memory of the war was the sinking of the liner *Lusitania*, which took place on 7 May 1915. It all began when her father brought home an British magazine with photographs and a detailed account of the disaster. Josefina recalled how she spent hours looking at those pictures, and most especially a photograph of two fair-haired girls who had perished in

the waves. She was acutely distressed for many days, until the adults got rid of the magazine, because, in a phrase that remained engraved on her memory, it possessed a “cruel reality”. When Summer 1916 arrived, they rehearsed a new play to while away those months. The work that was chosen was *Puebla de la mujeres* (“The Women Have Their Way”), first produced by its authors, the Álvarez Quintero brothers, four years previously. As Josefina herself remembers it, some of her sisters took part; it was the first play in which she took a role. I quote from her diary: “they only rehearsed the first act and it was performed straight away. Claudio acted as prompter. I was madly enthusiastic, as if I were playing the leading character. When my turn came, I went on and said my part, with cold hands but great excitement, and without hearing the prompter, who was hurrying to keep up with me in my enthusiasm, I told the doctor everything that was happening. And I came off again in triumph. That was my stage debut.” (I close the diary.) In this debut one can somehow see the beginnings of something that would come to fruition, years later, in the *Teatro Mínimo* (“Minimal Theatre”), a space in which works by contemporary authors would be performed under the direction of Claudio de la Torre.

Torre Hermanos puesta en marcha por su padre y su tío Manuel. Puedo aventurar con escaso margen de error que al almacén de la sociedad familiar, situado en la calle Viera y Clavijo esquina a la de Buenos Aires, acudiría el padre de la poetisa desde Las Canteras, utilizando el tranvía de vapor de los Antúnez y en el que, para más señas, coincidiría con su cuñado Agustín. En aquel almacén con despacho se comercializaron distintas representaciones de comestibles y bebidas alcohólicas importadas de Londres, amén de albergar la producción almendrera de Tejeda; hechos relacionados con la firma familiar.

La casa de dos plantas de Las Canteras fue grande y espaciosa. Tenía su entrada principal por la playa, y al paseo se abría la ventana de un gran salón. Antes de alcanzar la parte central de la planta baja se encontraba la sala con el obligado piano y, a continuación, dos grandes patios sin techar. Casi lindando con la calle de Luis Morote se hallaban el comedor, cocina y una huerta jardín, en donde el padre de Josefina cultivaba flores traídas de Inglaterra. En el piso superior, al igual que en la planta baja, había varios dormitorios con baño. Volviendo al frontis principal que daba a la Playa de las Canteras, lo primero con lo que se tropezaba la vista al

salir de la casa y bajar a la arena por una rampa era con la cercana Peña de los Perros, hoy invisible. Un poco más a la izquierda, y cabalgando sobre la orilla, se alineaba una lengua de rocas que marcaba el límite de aquel trozo de playa. Decía Josefina que en la playa empezó algunos de los poemas que compondrían el primero de sus libros: *Versos y estampas*.

*¡Cuánto diera por ver llegar un día
la barca con la blanca vela al viento
con rumbo hacia la orilla, desrizada;
y en pie en la proa –tijera de los mares–
a ti, todos mis sueños, presentido
con el azul del mar en la mirada!*

Para la poetisa, el recuerdo más vivo de la guerra fue el hundimiento del transatlántico *Lusitania*, que se produjo el siete de mayo de 1915. Todo empezó cuando su padre trajo a casa una revista inglesa, con fotografías y relato al detalle del naufragio. Recordaba Josefina las horas muertas que pasó ante aquellos grabados y, muy especialmente, ante la fotografía de dos niñas rubias que habían perecido entre las olas. Una fuerte impresión de angustia la dominó durante muchos días, hasta que los mayores hicieron desaparecer la revista porque era, según frase que le quedó grabada, de una “realidad cruel”. Con la llegada del



I must conclude with a poem by Josefina de la Torre, but before doing so I want to consider an anecdote which to my mind faithfully reflects the wonderful fantasy world which dominated Josefina and was so fruitful for her poetry and her stories. The episode took place in her house in the Calle de San Bernardo. I am going to read you word for word an account of the game of *señoritas de papel* (“little paper ladies”). The passage comes from Josefina de la Torre’s diary and dates from 1917. She was ten years old and her playmates were her sister Elisa and her cousin Ana Bosch. It reads as follows:

“In the morning a little piece of paper arrived, much folded. It said: ‘Come round this after-

noon and play with Roberto and Clementina; I’ve got a plan’ (we used to call it a ‘plan’ when we made up a story to play in the afternoon). And the little piece of paper was sent round to Naná’s [her cousin’s] house to pass on the news to her. When we’d finished lunch, what fun! We ran up the little staircase to the fourth floor, feeling very nervous. The door opened wide — opposite the lemon tree — and we sat on the floor and started to build the little house out of empty boxes, scraps of cloth and jigsaw puzzles. Suddenly we heard footsteps on the stairs: ‘come on up, come on up!’, and Naná appeared with her plaits curled over her temples. And so we spent the whole afternoon playing, making up life stories, love affairs, parties and characters. Suddenly, one afternoon, without realising, I made up a poem. I ran downstairs to write it down and dedicated it to Alonso Quesada. It was my first poem and it was called *La sombra de la maja* [“The Shadow of the Maja”]. I was eight.”

I shall stop quoting the poetess’s diary at this point, but I would like to add one more thing related to this curious subject which today, as we consider those cutout figures, those little paper ladies, makes the text Josefina wrote in her *Versos y estampas* even more appealing:



DIBUJOS HECHOS POR JOSEFINA CUANDO ERA NIÑA.
DRAWINGS BY JOSEFINA AS A CHILD

verano de 1916 se produjo el ensayo de una nueva obra de teatro para así distraer aquellos meses. La elegida fue *Puebla de las mujeres*, que había sido estrenada por sus autores, los Hermanos Álvarez Quintero, cuatro años antes. Según recuerda la propia Josefina actuaban algunas de sus hermanas; fue la primera obra en la que desempeñó un papel. Leo su diario: *sólo ensayaron el primer acto y se hizo enseguida. De apuntador estaba Claudio. Yo estaba loca de entusiasmo, como si fuera la protagonista de la obra. Cuando me tocó la vez, con las manos frías pero con gran ilusión, entré a decir mi papel, y sin oír al apuntador que se apresuraba a seguir mi entusiasmo, le conté al médico todo lo que me pasaba. Y volví a salir triunfante. Este fue mi debut en las Tablas.* (Cierro el diario). Debut en el que de alguna forma se puede percibir el arranque de lo que, años más tarde, fructificará en el *Teatro Mínimo*; un espacio en el que, bajo la dirección de Claudio de la Torre, se representarán obras de autores contemporáneos.

Antes de enfilear la recta final que debe conducir a un poema de Josefina de la Torre, quiero considerar un hecho que creo es fiel reflejo del mundo de maravillosa fantasía que reinó en Josefina y que tan provechoso

Esta caja de cartón llena de figurines recortados, al encontrarla hoy de nuevo, y al abrirla, me ha llenado el alma de recuerdos. Dentro, unas sobre otras, en mezcla de tonos desteñidos, he vuelto a ver a todas mis amigas: mis señoritas de papel. Todas tenían su historia de amor: un amor blanco, de papel, como la nube sobre la azotea. Allí arriba, el cuarto pequeño con la puerta abierta frente al limonero de la casa vecina y el risco poblado de casitas de colores y gritos lejanos. Aquí, mis historias. Cierro la caja de cartón. ¡Adiós mis amigas!

(“This cardboard box full of little cutout figures, when I found it again today and opened it, filled my soul with memories. Inside, piled on top of each other, in a mixture of faded colours, I saw once again all my friends: my little paper ladies. They all had their love stories: a white, paper love, like the cloud over the terrace roof. Up there, in the little room with the open door opposite the lemon tree of the house next door, and the promontory covered with coloured houses and distant cries. Here are my stories. I close the cardboard box. Goodbye, my friends!”)

She concludes her “sketch” by saying: “I close the cardboard box. Goodbye, my friends!”... I close my eyes and once more I see Josefina in front of this house; she was

probably there the last time she walked through Las Canteras, and maybe at that moment she closed the box and bid farewell to her friends. I recall her in order to feel her very close to me, because this is the only way to understand one of her poems, the one she entitled *Mis amigos de entonces*:

*Mis amigos de entonces,
aquellos que leíais mis versos
y escuchabais mi música:
Luis, Jorge, Rafael,
Manuel, Gustavo...
¡y tantos otros ya perdidos!
Enrique, Pedro, Juan,
Emilio, Federico...
¿por qué este hueco entre las dos mitades?
Vosotros ayudasteis
a la blandura del que fue mi nido.
Yo me formé al calor
que con vuestras palabras me envolvía.
Me hicisteis importante.
Con vuestro ejemplo,
me inventé una ambición
y tuve
vuelos insospechados de gaviota.
Gaviota, sí,
porque fue el mar mi espejo
y reflejó mi infancia, mis septiembres.
¡Amigos que de mí hicisteis nombre!
A la mitad vertiente de mi vida
hoy os llamo.
¡Tendedme vuestras manos!
Yo me sentí nacer,*



fue para su poesía y relatos. La anécdota tuvo su desarrollo en la casa de la calle San Bernardo. Voy a leerles al pie de la letra lo concerniente al juego de las *señoritas de papel*. El apunte aparece en el diario de Josefina de la Torre y data de 1917. Tiene diez años y sus compañeras de juego son su hermana Elisa y su prima Ana Bosch. Dice así:

Por la mañana un papelito muy doblado que decía: "Ven esta tarde para jugar con Roberto y Clementina; tengo un plan" (Plan, decíamos nosotras, cuando inventábamos una historia para jugarla por la tarde). Y el papelito iba a casa de Naná (la prima) a llevarle la noticia. Cuando terminábamos de almorzar, ¡qué alegría! Subíamos la pequeña escalera deprisa para ir a parar muy nerviosas al cuarto alto. La puerta se abría de par en par—ante el limonero— y sentadas en el suelo, empezábamos a hacer la casita con cajas vacías, muestras de telas y rompecabezas.

De pronto unos pasos por la escalera: "¡sube, sube!", y aparecía Naná con sus trenzas dobladas en las sienes. Y así toda la tarde jugando, inventando vidas, amores, fiestas y personajes. Una tarde, de pronto, sin darme cuenta hice un poema. Bajé corriendo a escribirlo y se lo dediqué a Alonso Quesada. Fue mi primer verso y se titulaba "La sombra de la maja". Tenía ocho años.

Corto aquí la cita del diario de la poetisa, pero aún quisiera añadir algo más en torno a este curioso asunto que hoy, ante la vista de los recortes, ante la vista de esas señoritas de papel, dan un mayor sabor, si cabe, al texto que la poetisa escribe en sus *Versos y estampas*:

Esta caja de cartón llena de figurines recortados, al encontrarla hoy de nuevo, y al abrirla, me ha llenado el alma de recuerdos. Dentro, unas sobre otras, en mezcla de tonos desteñidos, he vuelto a ver a todas mis amigas: mis señoritas de papel. Todas tenían su historia de amor: un amor blanco, de papel, como la nube sobre la azotea. Allí arriba, el cuarto pequeño con la puerta abierta frente al limonero de la casa vecina y el risco poblado de casitas de colores y gritos lejanos. Aquí, mis historias. Cierro la caja de cartón. ¡Adiós mis amigas!

FRAGMENTO DE LAS SEÑORITAS DE PAPEL. RECORTABLES QUE JOSEFINA RECORDARÍA EN UNA DE SUS ESTAMPAS. FRAGMENT OF PAPER SENORITAS, CUT-OUTS THAT JOSEFINA WOULD RECALL IN HER ESTAMPAS

*para luego rozar de los cimientos
 la certera caricia.
 Pero de pronto,
 un día me cubrió lo invendible,
 algo sin cuerpo, sin olor, sin música...,
 y me sentí empujada,
 cubierta de ceniza,
 borrada con olvido.
 ¿Dónde estabais vosotros, compañeros,
 vuestras letras de molde, vuestro ingenio,
 vuestra defensa
 contra el desconocido ataque?
 ¡Oh, amigos!
 Enrique, Pedro, Juan,
 Emilio, Federico...,
 nombres
 que no responderán mi voz.
 Manuel, Gustavo,
 lejos...
 Luis, Jorge, Rafael...
 Que aunque el afán
 vientos nos dé para encontrarnos,
 ignoro en qué ciudad
 y si llegará el día
 en que vuelva a sentirme descubierta.*

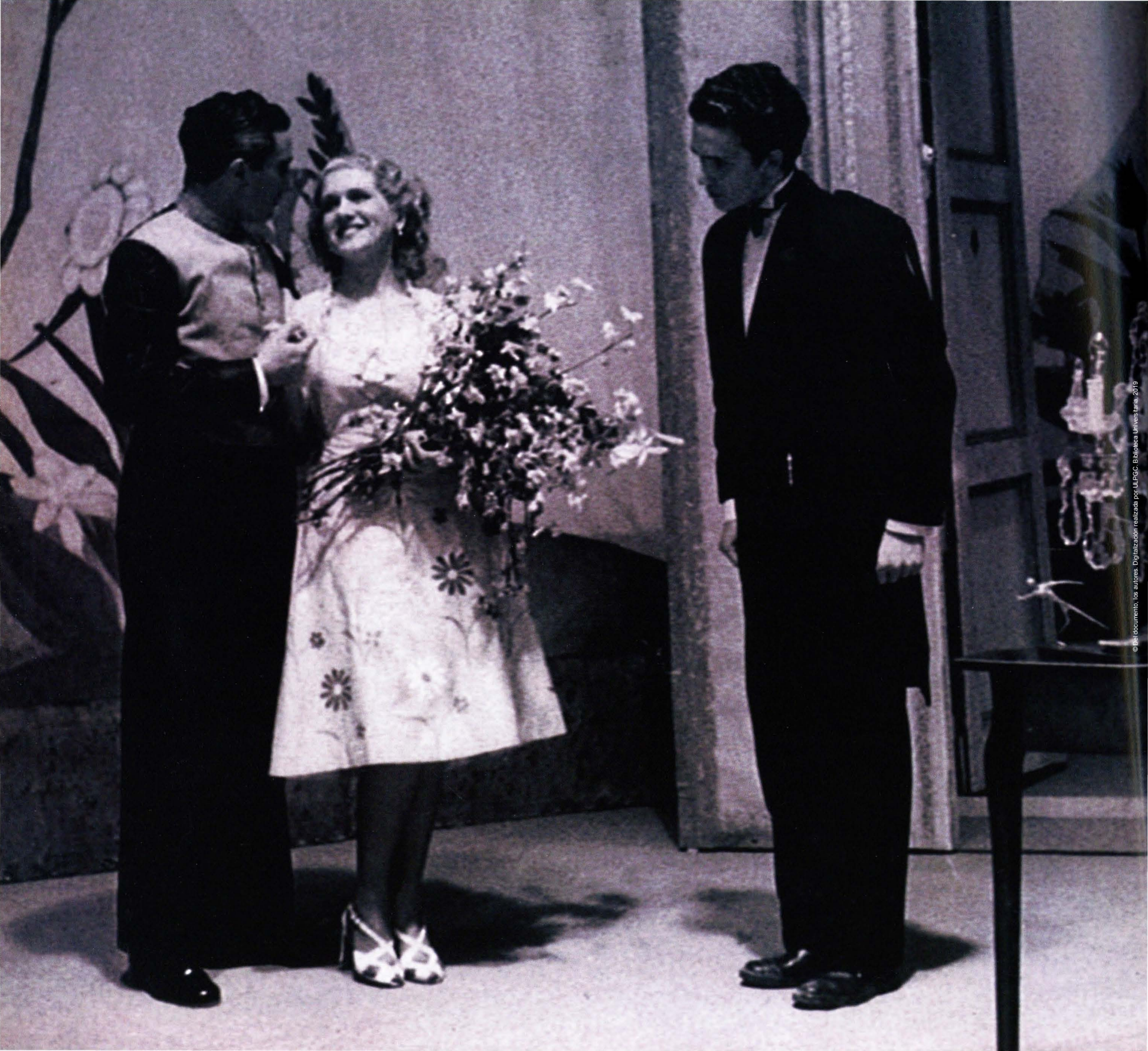
("My friends in those days, / you who read
 my poetry / and listened to my music: Luis,
 Jorge, Rafael, / Manuel, Gustavo... / and so
 many others now lost! / Enrique, Pedro,
 Juan, / Emilio, Federico... / Why this gap
 between the two halves? / You helped / to
 make my nest soft then, / I learned in the
 warmth / which enfolded me through your

words. / You made me important. / Through
 your example / I invented an ambition for
 myself, / and I took / flight unexpectedly like
 a seagull. / A seagull, yes, / because the sea
 was my mirror / and reflected my childhood,
 my Septembers... / My friends who turned me
 into a name! / At the halfway point of my life
 / I call you today, / Hold out your hands to me!
 / I felt myself being born, / and then touching
 the unerring caress / of the foundations. / But
 suddenly / one day I was engulfed by some-
 thing indefensible, / something without a
 body, without smell, without music... / and I
 felt myself rejected, / buried in ashes, /
 erased and forgotten. / Where were you, my
 companions? / Where were your printed
 handwriting, your cleverness, / your defence /
 against the unknown attack? / Oh, my friends!
 / Enrique, Pedro, Juan, / Emilio, Federico... /
 names / that will not answer my call. / Ma-
 nuel, Gustavo, / far away... / Luis, Jorge,
 Rafael... / For even if we meet again, /
 propelled by the winds of longing, / I do not
 know in which city it will be / and whether the
 day will come / when I once again feel I have
 been discovered.")

La poetisa ha terminado su *estampa* diciendo: *cierro la caja de cartón, ¡adiós mis amigas!...* Cierro los ojos para ver una vez más a Josefina ante esta casa; probablemente lo estuvo la última vez que paseó por Las Canteras y puede que en aquel instante cerrara la caja para despedirse de sus amigas. La evoco para sentirla muy cerca, porque sólo así puede entenderse uno de sus poemas, el que tituló *Mis amigos de entonces*.

*Mis amigos de entonces,
aquellos que leíais mis versos
y escuchabais mi música:
Luis, Jorge, Rafael,
Manuel, Gustavo...
¡y tantos otros ya perdidos!
Enrique, Pedro, Juan,
Emilio, Federico...
¿por qué este hueco entre las dos mitades?
Vosotros ayudasteis
a la blandura del que fue mi nido.
Yo me formé al calor
que con vuestras palabras me envolvía.
Me hicisteis importante.
Con vuestro ejemplo,
me inventé una ambición
y tuve
vuelos insospechados de gaviota.
Gaviota, sí,
porque fue el mar mi espejo
y reflejó mi infancia, mis septiembres.
¡Amigos que de mí hicisteis nombre!
A la mitad vertiente de mi vida*

*hoy os llamo.
¡Tendedme vuestras manos!
Yo me sentí nacer,
para luego rozar de los cimientos
la certera caricia.
Pero de pronto,
un día me cubrió lo invendible,
algo sin cuerpo, sin olor, sin música...,
y me sentí empujada,
cubierta de ceniza,
borrada con olvido.
¿Dónde estabais vosotros, compañeros,
vuestras letras de molde, vuestro ingenio,
vuestra defensa
contra el desconocido ataque?
¡Oh, amigos!
Enrique, Pedro, Juan,
Emilio, Federico...,
nombres
que no responderán mi voz.
Manuel, Gustavo,
lejos...
Luis, Jorge, Rafael...
Que aunque el afán
vientos nos dé para encontrarnos,
ignoro en qué ciudad
y si llegará el día
en que vuelva a sentirme descubierta.*



FRACTURAR EL SILENCIO FRACTURING THE SILENCE

JAVIER DURÁN

JOSEFINA DE LA TORRE EN LA REPRESENTACIÓN DE LA OBRA *LA RESPETABLE PRIMAVERA* DE RAMÓN ESCOHOTADO, TEATRO MARÍA GUERRERO, MADRID, 1940. JOSEFINA DE LA TORRE AT THE REPRESENTATION OF *LA RESPETABLE PRIMAVERA* BY RAMÓN ESCOHOTADO, TEATRO MARÍA GUERRERO, MADRID, 1940

JOSEFINA DE LA TORRE MILLARES DID NOT have an easy passage. Her creative odyssey within the cultural apparatus of the Franco regime is still in the process of being salvaged today, and from our ongoing investigations we are beginning to get a clearer picture of a body of poetic work and an artistic life divorced from a context dominated by propaganda. I have chosen to establish the connection between her biography and her artistic career from the outset, because even from the perspective of the present day it is still remarkable to consider how this woman was immersed — and it is important to underline this, in a period when women were tied to the kitchen — in frenetic creativity, which does not present us with the ideal of women's liberation but does represent a crucial abnormality at a time when she was trying to adapt her identity as an artist — not just a poet — to a new situation, sometimes in the knowledge that socially and politically this would invite disapproval. What is

JOSEFINA DE LA TORRE MILLARES NO TUVO una travesía fácil. Todavía hoy se encuentra en fase de rescate su periplo creativo dentro del aparato cultural franquista, y en el suma y sigue de las averiguaciones comienza a perfilarse una obra poética y una vida artística que se aísla de un contexto dominado por la propaganda. He querido fijar desde un principio la conexión entre su biografía y su itinerario artístico por una razón: a la luz de los días que corren aún sorprende la inmersión de nuestra mujer —importante subrayarlo dada la época de la *fémmina atada a la cocina*— en una frenética creatividad en la que no encontramos el ideal de liberación de la mujer, aunque sí una anomalía crucial en una etapa donde ella intenta adaptar su condición de artista —más allá de poeta— a una situación nueva, a veces con el conocimiento de que social y políticamente ello iba a estar mal visto. No se trata ni mucho menos de un *canto* a la independencia de la mujer, pero sí el espejo donde podemos reconocer

involved here is by no means a paean to women's independence, but it is a mirror in which we can recognise the features of a cultural ambition which Josefina strove to maintain in a country which was now anti-Buñuel, which had turned Dalí into a kind of souvenir shop and which did not yet have the courage to talk about Lorca's execution, to cite just three names connected with the story of her life.

Prompted by a desire to find her "elsewhere", I have often wondered how her work would have fared had she been exiled. Would it have taken so long to recognise her distinctive voice? For personal reasons she did not take that option from her refuge in the Mexican embassy, a decision which, for us, places her irrevocably in the landscape of Francoist culture as compared (or opposed) to that of the exiles. Josefina de la Torre found herself involved in the effort to investigate how a whole generation was to adapt to the rigours of authority, something she experienced in the front line through the responsibilities her brother Claudio de la Torre had to face in consolidating the cultural structure of the Dictatorship. In answer to the question, one can say that she and others — the list would be a long one — paid a very high price for choosing the path of acceptance: a cross, an

important cross, that has deleted or banished from History names that now, after decades to heal the wounds, are slowly beginning to reappear in republications, rediscovered archives, film seasons and anniversaries.

Delving into the personality of Josefina de la Torre has been a journey to fracture the silence, sometimes faced with biographical blackouts, sometimes seeing dazzling success on the cover of a film magazine, and sometimes understanding the writing of a tremendously brave but also bitter woman. And almost without meaning to I have found myself caught between two points not so far apart in time, and I have tried to find a way of bridging the gap. There is no doubt that Josefina de la Torre offers an explanation for what preceded and followed the Civil War, or rather, she elucidates the tragedy of a generation which was culturally very advanced but oblivious or scarcely conscious of the bloodbath that was brewing up around it.

They were cosmopolitan, children of the prosperous commercial middle classes, their family tree dotted with commercial priorities and with the erudition which marked a new era from the moment when men came to occupy the central position. A girl from the provinces, rich, a disciple of early British

los rasgos de una *ambición* cultural que Josefina de la Torre pretende mantener en un país que es ya anti-Buñuel, que convierte a Dalí en una especie de *souvenir* y que aún no se atreve a hablar de la ejecución de Lorca, sólo por citar tres nombres propios unidos a su trayectoria vital.

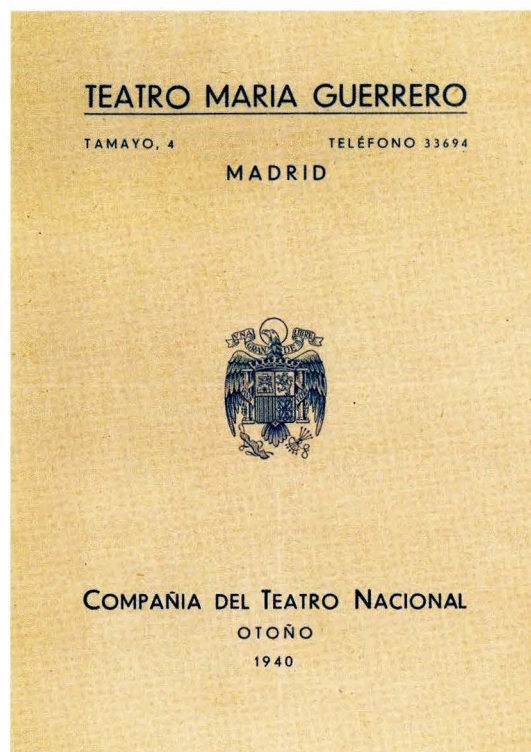
Bajo el deseo de encontrarla en “otro lugar”, han sido bastantes las veces que me he preguntado por la suerte que hubiese corrido su obra como autora del exilio. ¿Se hubiese tardado tanto en reconocer su voz propia? Razones personales no la llevaron a optar por ello desde su refugio de la embajada de México, una decisión que nos la situó irremediabilmente en el paisaje de la cultura franquista frente a (o contra) la de los exiliados. Josefina de la Torre estaría en el esfuerzo por indagar sobre la adaptación de toda una generación al rigor de la autoridad, algo que vivirá desde primera fila su hermano Claudio de la Torre por las responsabilidades que tendrá que afrontar en el afianzamiento de la estructura cultural de la Dictadura. En cuanto a una respuesta a la pregunta, decir que ella y otros, la nómina sería larga, pagaron con exceso el optar por el camino de la aceptación, una cruz, importante cruz, que ha tachado o despedido de la Historia a nombres que ahora, con la



cura de las décadas, empiezan a reaparecer tímidamente en reediciones, recuperación de archivos, ciclos cinematográficos o aniversarios.

Rascar en la personalidad de Josefina de la Torre ha sido un viaje para fracturar el silencio, a veces entre apagones biográficos, otras bajo el fulgurante éxito de una portada del *magazine* cinematográfico y algunas más en el entendimiento de la escritura de una mujer tremendamente atrevida, pero tam-

JOSEFINA DE LA TORRE, MADRID, CA. 1950



CARTEL DE LA TEMPORADA DE OTOÑO DE LA COMPAÑIA DEL TEATRO NACIONAL MARIA GUERRERO, MADRID, 1940. POSTER FOR THE AUTUMN SEASON OF COMPAÑIA DEL TEATRO NACIONAL MARIA GUERRERO, MADRID, 1940

capitalism. They were educated by the finest teachers, and their parents travelled from Gran Canaria to London more often than from their own island to the neighbouring one. Some years later we find her in Madrid together with her brother Claudio de la Torre. They arrived full of the frontier spirit that pervaded the Canary Islands: the power of the Atlantic, a sea which placed them perpetually en route. Their perception of the world was broader and more complete than that of anyone from the provinces in the Peninsula.

At the Residencia de Estudiantes they met Dalí, Buñuel and other figures from the Golden Age of Spanish culture. This was modernity.

Later on we must imagine her at the inception of a new political power, where one of the essential purposes of culture was to consolidate that power, and which essentially represents the very opposite of what she was educated for. She and her brother figured among the names of the avant-garde which was to build the new cultural structure. What was there to fear? In a scene from *Misterio en la marisma* (“Mystery in the Marshes”), which we have seen so many times, a tall, very blond young woman appears, working as a shady singer, the lover of a gentlemanly thief. It is the forties, the most moribund decade of a regime which left a trail of deaths behind it, and Josefina de la Torre is dancing, wearing a short skirt and high boots, and her performance offers an whiff of liberty, which is not absolute, but which is a sufficient dose to make one think that the girl comes from another world.

Finding the bridge is a fascinating task. Merely getting enthusiastic about her poetry, her films or her theatre work on their own does not get us very far. A few months ago we



JOSEFINA DE LA TORRE CON AMIGOS EN EL CLUB NAUTICO, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1930
JOSEFINA DE LA TORRE WITH FRIENDS AT YATCH CLUB, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1930

bién amarga. Y casi sin quererlo he quedado atrapado entre dos lugares no tan lejanos en el tiempo para los que he querido buscar un puente. Ciertamente, Josefina de la Torre Millares emerge para explicar el antes y el después de la Guerra Civil, o más bien para dar cuenta de la tragedia de una generación con una cultura muy avanzada, pero ajena, o casi inconsciente, al baño de sangre que se tramaba a su alrededor.

Cosmopolitas, hijos de la próspera burguesía comercial, con árbol genealógico entreverado de razones comerciales y de la erudición que hizo época desde el momento en que el

hombre pasó a ser el centro. Una chica de provincias, rica, discípula del primer capitalismo británico. Educados con los mejores profesores, con padres que viajaban desde Gran Canaria a Londres más que desde su propia isla a la de enfrente. Con el paso de los años la vemos en Madrid junto a su hermano Claudio de la Torre. Llegan con el espíritu fronterizo que recorre las Islas Canarias. El poder del Atlántico, un mar que los coloca siempre en ruta. Su percepción del mundo es más amplia y completa que la de cualquier provinciano peninsular. En la Residencia de Estudiantes conocen a Dalí, a Buñuel y a otros de la Edad Dorada de la cultura española. Es la modernidad.

Más tarde nos la tenemos que imaginar en la concepción de un nuevo poder político donde la cultura tiene por finalidad fundamental cimentar dicho poder, y que en esencia representa todo lo contrario para lo que fue educada. Aparecen ella y su hermano entre los nombres de la vanguardia que va a erigir la nueva estructura cultural. ¿Qué es el miedo? En una escena de *Misterio en la marisma*, que tantas veces hemos visto, aparece una joven alta, muy rubia, que hace de turbia cantante, amante de un ladrón de guante blanco. Son los años cuarenta, la década más mortecina de un régimen que



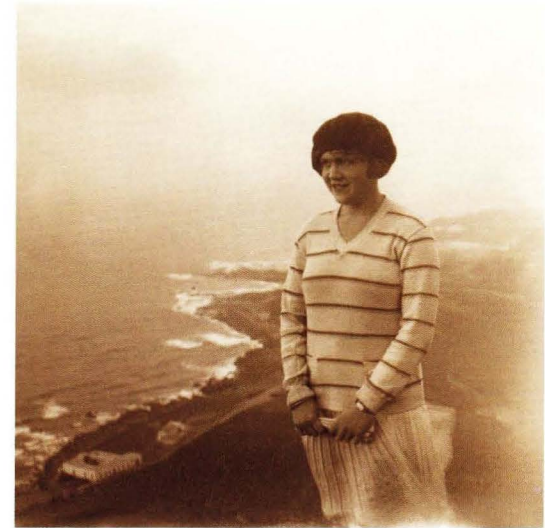
JOSEFINA EN SU PERSONAJE *ARLETTE* DE LA PELÍCULA *MISTERIO EN LA MARISMA*, DIRIGIDA POR CLAUDIO DE LA TORRE EN 1943. JOSEFINA AS *ARLETTE* IN THE FILM *MISTERIO EN LA MARISMA*, DIRECTED BY CLAUDIO DE LA TORRE IN 1943

held a seminar in the Faculty of Philology at the University of Las Palmas de Gran Canaria (ULPGC), which used as an image a photograph chosen by Alicia Mederos, the organiser of the centenary celebrations. It is of a blond teenage girl, wearing a beret, on a vantage point which is none other than Las Coloradas. Behind her is the sea battering the reefs of El Confital. She could be taken for a girl from Berlin, clutching in her hands some pieces of paper containing her first poems. I would say that she conveys a thoroughly European rhythm of life. Moreover, she looks as though she is flying over the island which lies at her feet, and as though her body is there to symbolise for ever the fact that what is

behind her is not a traumatic territory. She would be a bird of passage, anticipating her island explosion. And this gives rise to another no less troubled search. What happened to cause the loss of such a highly-evolved cultural state between Triana and the Port and Las Canteras? We have to ask her that, without taking any notice of the imaginary forensic scientist who declared her dead one day, and then she reappeared, setting aside transgressions, on black and white television in the eighties with Ibáñez Serrador. There has never been a better performance to bring her career to a perfect conclusion: Josefina de la Torre Millares on a revolutionary medium.

deja tras de sí un reguero de muertes, y Josefina de la Torre baila, lleva falda corta, botas altas, y su interpretación ofrece un perfume de libertad que no es absoluto, pero que es la dosis suficiente para pensar que la chica viene de otro mundo.

Encontrar el puente constituye un trabajo apasionante. Entusiasmarnos exclusivamente con su poesía, su cine o su teatro no es un recorrido de largo alcance. Hace unos meses celebramos en la Facultad de Filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (ULPGC) un seminario que tuvo como imagen una foto de Josefina de la Torre elegida por Alicia Mederos, comisaria del Centenario, que expresa con suficiente fuerza lo que yo he tratado de decir en estas líneas. Es una adolescente rubia, con boina, subida a una atalaya que no es otra que Las Coloradas. A sus espaldas, el mar golpeando los arrecifes de El Confital. Podría parecer una chica de Berlín que estruja entre sus manos unos papeles con sus primeros poemas. Yo diría que emite un ritmo de vida plenamente europeo. Es más, parece que vuela sobre la isla que está a sus pies, y que su cuerpo está allí para simbolizar que lo que hay tras ella no es un territorio traumático, para siempre. Sería un ave de paso y un adelanto de su explosión insular. Y es que aquí



aparece otra búsqueda no menos agitada: ¿Qué ocurrió para perder una factura cultural tan evolucionada de Triana al Puerto y a Las Canteras? Tenemos que preguntarle a ella, y sin hacerle caso alguno al forense imaginario que un día la dio por muerta para luego, transgresiones aparte, reaparecer en el blanco y negro de la televisión de los ochenta con Ibáñez Serrador. Nunca hubo mejor interpretación para poner un broche a su carrera: Josefina de la Torre Millares en un medio de comunicación revolucionario.

JOSEFINA DE LA TORRE EN LAS COLORADAS, GRAN CANARIA, 1928. JOSEFINA DE LA TORRE AT LAS COLORADAS, GRAN CANARIA, 1928



**LA SOCIEDAD ISLEÑA EN
LA QUE NACE JOSEFINA**
**THE ISLAND SOCIETY IN
WHICH JOSEFINA WAS BORN**

ANTONIO GONZÁLEZ VIÉITEZ

MUELLE DE SANTA CATALINA, LAS PALMAS DE GRAN
CANARIA, CA. 1910

I SHALL TRY TO EXPLAIN THE WORLD IN WHICH she was born, in 1907, in the city of Las Palmas de Gran Canaria in the Canary Islands, in the mid-Atlantic. Simplifying greatly, three decades before that moment at the start of the twentieth century Canarian society was in the grip of a profound crisis resulting from the collapse of the cochineal industry which, for a short period, had raised the economy of the islands to unprecedented levels of prosperity. In the 1880s, in response to that same crisis, emigration from all the Canary Islands, but especially from Gran Canaria, where production had been most widespread, reached the highest rate in the whole of Spain, rising to an average of 3,000-3,500 people per year. If we remember that the official population of the islands in 1880 was 300,000, we can get some idea of its devastating impact.

The situation could not have been worse. The model of specialisation for foreign trade, which had worked so well when there was a

INTENTARÉ EXPLICAR EL MUNDO EN QUE ELLA nació, en 1907, en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, en el Archipiélago canario, en el Atlántico Medio. Simplificando mucho las cosas, tres décadas atrás de aquel arranque del siglo XX, la sociedad canaria estaba sumida en una profunda crisis como consecuencia del hundimiento de la cochinilla que, durante un corto espacio de tiempo, había elevado la economía de las Islas a cotas de bienestar difícilmente recordadas. En la década de 1880, como respuesta a esa misma crisis, la emigración canaria –de todas las Islas, pero sobre todo de Gran Canaria, donde se había expandido más el cultivo– alcanzó la tasa más elevada de toda España y llegó a suponer una media de 3.000 a 3.500 personas al año. Si recordamos que el censo de habitantes del Archipiélago en 1880 era de 300.000 personas, nos podemos hacer una idea de lo terrible del impacto.

La situación no podía ser peor. El modelo de especialización para el intercambio exterior

“salvation crop” available, became ruinous when the resources of the islands found themselves obliged to turn inwards and produce for the domestic market.

Now, therefore, all energies were focused, once again, on finding a new specialisation, capable of exploiting our comparative advantages and restoring our prosperity. But a series of elements were needed. And they presented themselves, some through chance and technology, others fostered by the sociopolitical context of the Atlantic. First of all, we should mention the spread of steam navigation. This exogenous factor — fortuitous, if you like — was to have unimaginable consequences for Canarian society, because steamships, unlike sailing ships, have to carry their energy source on board, and for the long voyages with which we are concerned, from Europe to West Africa, South Africa or South America, they would have to have loaded up with so much coal that there would hardly have been room left to transport a pin in their holds.

It would have been a disaster. That is why *coaling stations* were invented: so that motor vessels could carry on board just enough energy to reach one of the intermediate staging posts dotted along lengthy sea routes. For reasons that need not concern us, above all

because they constituted the best “European” enclave, economically well-suited to fulfil the functions required of them, the Canary Islands were very well placed in geographical terms to serve as a stopover, as well as possessing superb natural harbours. Neither Spain, which had now become an economic power, though very much in the second rank, nor its shipping companies were in a position to take advantage of this opportunity. The only power which could attempt to do so, because it needed to, was the one which dominated Atlantic routes and maritime traffic in the last third of the nineteenth century: the United Kingdom, which, moreover, was already acquainted with the Canarian economy and had established and developed important commercial relations, especially during the period in which the islands specialised in wine production. And the makers of the British Empire, within their strategy of domination and control, and in some cases occupation, understood that the archipelago was capable of playing a strategic role in the overseas dimension of their economic and mercantile power. Thus the Canaries entered the orbit of what was known as “the Workshop of the World”.

How was the Spanish monarchy to react to this worrying challenge? In principle, it was in no position to raise major objections,



PUERTO DE LA LUZ, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CA. 1900

que había funcionado tan bien cuando se disponía de un “cultivo salvífico”, se tornaba implacable cuando los recursos canarios se veían obligados a ensimismarse y a producir para el mercado interior.

Por tanto, ahora, y una vez más, todas las energías se concentraban en encontrar una nueva especialización, que pudiera explotar nuestras ventajas comparativas y nos volviera a colocar en una situación boyante. Pero fueron necesarios una serie de elementos. Y aparecieron, unos, fruto del azar y la tecnología, otros, impulsados por el contexto sociopolítico del Atlántico. En primer término hay que hablar de la generalización de la navegación a vapor. Este hecho exógeno, azaroso si se

quiere, va a traer consecuencias inimaginables a la sociedad isleña, porque los vapores, a diferencia de los veleros, tienen que “llevar puesta” la energía. Y, cuando se aprestan a largas travesías –por lo que nos concierne, desde Europa hasta África Occidental, Sudáfrica o Suramérica–, tendrían que cargar tanto carbón que apenas les quedaría sitio en sus bodegas para transportar ni un alfiler.

Y sería ruinoso. Por eso se inventan las *estaciones de carboneo*. Para que las motonaves “lleven puesta” sólo la energía suficiente para llegar hasta una de las *postas* intermedias con las que se jalonan las largas singladuras. Por razones que no vienen al caso –sobre todo porque constituía el mejor enclave “europeo”, económicamente idóneo para desempeñar las funciones exigibles–, el Archipiélago era una estación intermedia muy bien situada geográficamente, además de contar con magníficas radas. Ni España, ya convertida en potencia aunque de muy segundo orden, ni sus compañías de navegación estaban en condiciones de aprovechar esa oportunidad. Eso sólo lo podría intentar, porque lo necesitaba, aquella potencia que hegemonizara las rutas y los tráficos marítimos atlánticos en el último tercio del diecinueve, es decir, el Reino Unido de la Gran Bretaña, que, además, ya conocía la economía canaria y había establecido y desa-



MUELLE DE SAN TELMO, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CA. 1905

because, for one thing, the Royal Decree of 11 July 1852, recently confirmed and extended in 1870, had solemnly established the “Free Ports”, and this could not easily be retracted now. Besides, opposing and preventing the establishment of coaling stations on Tenerife and Gran Canaria, when the terrible consequences of the cochineal crisis were still being felt, was absolutely unthinkable. And so the Spanish monarchy let it happen, perhaps in the hope that the ubiquitous activity of the British would inflame the Spanish patriotism of the Canarian people.

All this, however, would have been no more than a subtropical fantasy if they had not faced up to the absolute necessity of creating all the infrastructure that was needed for the coaling stations to function, because the anchorage at Las Isletas and the tiny jetty at San Telmo were not even remotely capable of serving as a modern wharf for coal-fired steamships. Fortunately, the interests of the British and those expressed by the ruling class of Gran Canaria coincided. Moreover, by chance, good luck, the grace of God, or whatever you want to call it, in the change of government of the Kingdom of Spain (the famous *turno*, or rotation in office, of the Restoration), in 1881, when the liberal Sagasta replaced the conservative Cánovas, Fernando León y Castillo, from Telde in Gran Canaria, was appointed Minister for Overseas Affairs and his friend José Luis Albareda Minister of Public Works. This made it possible, after a long period of vacillation, to finalise the project, put it out to tender and begin the works at Puerto de La Luz, all within two years. It should be emphasised that the works were carried out by the British firm of Swanston & Co. This should not surprise us, after what has already been said; besides, there was a long history behind it.

rrollado importantes relaciones comerciales, sobre todo en la época de la especialización vinícola de las Islas. Y los hacedores del Imperio Británico, dentro de su estrategia de dominio y control –en casos, ocupación–, entendieron que el Archipiélago podía jugar un papel estratégico en la dimensión exterior de su poderío económico y mercantil. Así Canarias entraba en la órbita de lo que se conocía como “el Taller del Mundo”.

¿Y qué iba a decir la monarquía española ante este inquietante envite? En principio no podía objetar mucho, porque, de una parte, el Real Decreto de 11 de julio de 1852, recién confirmado y ampliado en 1870, había declarado, con toda solemnidad, los *Puertos Francos*, y, ahora, no era fácil desdecirse. De otra parte, oponerse e impedir el establecimiento de las estaciones de carboneo de Tenerife y Gran Canaria, cuando aún pervivían las terribles consecuencias de la crisis de la cochini-lla, era del todo impensable. Y la monarquía española dejó hacer. Con la esperanza, tal vez, de que la omnipresente actividad británica acendrará el patriotismo español del pueblo canario.

Pero todo esto no hubiera sido sino una ensoñación subtropical si no se hubiese hecho frente a la absoluta necesidad de crear todas

las infraestructuras necesarias para que las estaciones de carboneo pudieran funcionar, porque el surgidero de Las Isletas y el pequeño muelle de San Telmo no podían, ni de lejos, servir como moderno muelle a los vapores de carbón. Por fortuna, los intereses británicos y los que expresaba la clase dirigente grancanaria eran coincidentes. Y el azar, la suerte, la mano de los dioses, o como se quiera llamar, hizo que, en el cambio de Gobierno del Reino de España (el famoso “turno” de la Restauración), de 1881, cuando el liberal Sagasta sustituye al conservador Cánovas, el teldense Fernando León y Castillo fuera nombrado ministro de Ultramar y su amigo José Luis Albareda, ministro de Fomento. Eso permitió que, después de una larga etapa de vacilaciones, en apenas dos años se ultimara el proyecto, se realizara la subasta y se iniciaran las obras del Puerto de La Luz. Es de destacar que las obras se realizaron por la empresa británica Swanston y Cia. Y esto no nos puede extrañar después de lo dicho hasta aquí, porque, además, venía de viejo.

Diego Swanston y Cia. –con la incorporación posterior de Tomás Miller–, venía realizando operaciones de comercio exterior en Las Palmas desde hacía mucho tiempo. Por eso, como nos dice Francisco Quintana Navarro, *no es de extrañar que Miller y Ripoche, a tra-*

Diego Swanston & Co., later joined by Tomás Miller, had been engaged in foreign trade in Las Palmas for a long time. For this reason, as Francisco Quintana Navarro tells us, “it is not surprising that Miller and Ripoche, through the latter’s legal representative, Néstor de la Torre Doroeste [Josefina’s paternal grandfather] persuaded the Swanstons in London to complete the works in the port of refuge”. The need for the new harbour was so pressing that shipping companies “did not wait until the docks were properly fitted out before having their ships put in there [...]; just four years after the works began in 1887, it had already become the leading port in the islands [...] with a register of steamships and tonnage almost triple the rates in 1883”. To give us a more complete idea, port activity in the Puerto de la Luz, measured in ship tonnage, increased by a factor of 63 between 1860 and 1890, and the number of steamships docked there by a factor of 75!...

*Yo amo a mi puerto, en donde cien raros
[pabellones
desdoblan en el aire sus insignias navieras
y se juntan las parlas de todas las naciones
con la policromía de todas las banderas*

“I love my port, where a hundred unfamiliar
ensigns / unfurl their shipping company
insignia in the air / and the chatter of all the

nations combines / with all the multicoloured
flags”), as Tomás Morales would tell us.

[...] It was a tremendous step forward, because now that the Canary Islands once again occupied a “central” position as a strategic coaling station on the British Empire’s sea routes, their factors of production acquired a new added value: they could now export perishable luxury goods with high income elasticity. These were highly profitable, either because they were unknown in European markets (bananas) or, if they were known, they were only produced at certain times of the year (our winter tomatoes). All this was to revolutionise the economy and society of the Canaries. Large amounts of capital (often provided by the British companies themselves, when they did not act directly) would be needed in order to sink numerous wells and extract irrigation water using the equally new internal combustion engine, to widen channels and ditches, to terrace and level the ground for new farms, especially banana plantations, to lay tracks and roads, to acquire means of transport, initially drawn by animals and later motorised, to build packing warehouses and distribution centres for fertilizers, treatments and all kinds of implements. And to do all these things would require banks, insurance companies,



EL POETA TOMÁS MORALES, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1920. THE POET TOMÁS MORALES, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1920

vés del apoderado de este último, Néstor de la Torre Doreste (sí, el abuelo paterno de nuestra Josefina), convencieran a los Swanton de Londres para rematar las obras del Refugio. Y era tal la necesidad del nuevo puerto que las navieras no esperaron a que los muelles estuvieran acondicionados para hacer recalar sus barcos, [...] tan solo cuatro años después del comienzo de las obras en 1887, ya se había convertido en el primer puerto del Archipiélago [...] con un registro de vapores y un tonelaje a punto de triplicar los índices de 1883. Para que nos hagamos una idea más cabal, en el Puerto de La Luz, entre 1860 y 1890, la actividad portuaria (medida en el arqueo de los buques), se multiplicó ¡63 veces! y el número de vapores entrados ¡75!...

*Yo amo a mi puerto, en donde cien raras
[pabellones
desdoblan en el aire sus insignias navieras
y se juntan las parlas de todas las naciones
con la policromía de todas las banderas*

como nos diría Tomás Morales.

[...] Se produce un salto formidable, porque Canarias, al disfrutar de nuevo de una posición “central” y estratégica –estación de carboneo–, en las rutas del Imperio Británico, consigue que sus factores de producción al-

cancen un nuevo valor añadido: podrá exportar productos perecederos, de lujo y de elevada elasticidad renta. Altamente remuneradores porque, o son desconocidos en los mercados europeos (los plátanos), o, siendo conocidos, sólo se producen en determinadas épocas del año (nuestra zafra de invierno de tomates), y todo esto va a ocasionar una auténtica conmoción en la economía y en la sociedad isleñas. Se van a necesitar importantes cantidades de capital (con frecuencia facilitado por las propias compañías inglesas, cuando no actuaban directamente), para abrir un montón de pozos y extraer agua de riego con los también nuevos motores de explosión, para ampliar canalizaciones y acequias, para abancarlar y sorribar nuevas fincas, sobre todo de plataneras, para construir caminos y carreteras, para adquirir medios de transporte con tracción primero animal y más adelante mecánica, para construir almacenes de empaquetado y centros de distribución de abonos, tratamientos y todo tipo de utillaje. Y para todo esto van a hacer falta bancos, compañías de seguros, compañías navieras y un sin fin de elementos que son imprescindibles en todos los entramados capitalistas modernos. Y, no lo olvidemos, todo esto es posible porque los mercados de destino de nuestras producciones perecederas, los europeos y sobre todo los mercados británicos, ya estaban perfecta-

shipping companies and a whole range of elements that are indispensable in every modern capitalist system. Let us not forget, moreover, that what made it all possible was that the islands had perfect access to the target markets for our perishable goods, namely European and especially British markets, through those same British brokers who completely controlled the Port of La Luz.

All this flurry of new technologies and events was to determine even the concept and meaning of time in Las Palmas society. There was now an urgency about everything. Steamship captains demanded to fill their holds with coal at top speed in order to put to sea as soon as possible. Producers, for their part, knew that once their bananas and tomatoes had been picked, they were liable to spoil and become worthless if they took more than two weeks to reach their European target markets. We could no longer afford to take it easy. "Time is money", as the Millers' clock in their old shop in the Calle Triana proclaimed.

"New" Las Palmas

In short, cosmopolitan capitalism had dragged the conservative city of Las Palmas, suddenly and without anaesthetic, into the

modern world. And the defining element was undoubtedly the Port of La Luz. Around it sprang up a whole series of noisy, frenetic activities, typical of a major coaling station. Moreover, it soon became the hub of a growing export trade in fruit and vegetables. Already by 1900 a total of 1.24 million bunches of bananas were being sent from the Islands to the United Kingdom, which was virtually their only destination. Later, in 1913, before the First World War, this had risen to 2.13 million, with another 0.87 million going to Hamburg, making a total of three million bunches, almost a threefold increase in quantity in that short period of time. To say nothing of tomatoes and potatoes.

So vigorous was the Port that the old city of Las Palmas burst its boundaries and began to spill over "beyond the gates", spreading closer and closer to the Port, which, in addition to all its hustle and bustle, had spawned the working-class and fishing neighbourhood of La Isleta. Its importance has been such that even today we still say that we are going to Las Palmas or to the Port, to the surprise of our visitors.

At all events, this period at the turn of the century was the golden age of the British

mente conectados por los mismos agentes ingleses que controlaban absolutamente La Luz *Port*.

Todo este torbellino de nuevas tecnologías y acontecimientos van a condicionar hasta el sentido y el significado del tiempo en la sociedad de Las Palmas de Gran Canaria. Ahora las cosas urgen. Los capitanes de los vapores exigen llenar de carbón sus bodegas con toda celeridad para hacerse a la mar cuanto antes. Por su parte, los cosecheros saben que como sus plátanos y tomates, después de cosechados, tarden más de quince días en llegar a los mercados europeos de destino, corren el riesgo de que se echen a perder y no valgan nada. Ya no podemos ir al *golpito*. “Time is money” como pregona el reloj de los Miller en su vieja tienda de la calle Triana.

La nueva Las Palmas

En suma, el capitalismo cosmopolita ha traído, de golpe y sin anestesia, el modernismo a la circumspecta ciudad de Las Palmas. Y el elemento definidor, sin duda, fue el Puerto de La Luz. A su alrededor surge un conjunto de trepidantes y ruidosas actividades, propias de una potentísima estación de carboneo. Además, pronto se constituyó en punto neu-

rágico de una exportación creciente de frutas y hortalizas. A la altura de 1900 ya se enviaban desde el Archipiélago un total de 1,24 millones de piñas de plátanos al Reino Unido, casi único destino. Más adelante, y previo a la Gran Guerra en 1913, pasaron a ser 2,13 y a Hamburgo, 0,87 millones de racimos, haciendo un total de tres millones de racimos y casi multiplicando por tres la cantidad en ese corto periodo de tiempo. Todo ello sin contar los tomates y las papas.

Fue tal la potencia del Puerto, que la vieja ciudad de Las Palmas rompió sus límites y comenzó a desparramarse por “fuera de la portada” y a acercarse cada vez más al Puerto, que ya había creado, además de todo su trájín, el populoso barrio obrero y pescador de La Isleta. Tal ha sido esa importancia que, aún hoy en día, seguimos diciendo que vamos a Las Palmas o al Puerto, ante la sorpresa de quienes nos visitan.

En cualquier caso, esta época de entre siglos fue la época dorada de la Colonia Británica en Las Palmas. En la práctica, dominaba todo el negocio portuario, empezando, por supuesto, por el carbonero. Y controlaba la banca, los seguros, gran parte del comercio al por mayor, el suministro de agua potable y de energía eléctrica, amén del transporte marítimo.



MUELLE DE SANTA CATALINA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CA. 1925

colony in Las Palmas. In practice, it dominated all port business, beginning, of course, with coal. It also controlled banking, insurance, much of the wholesale trade, the supply of drinking water and electrical power, not to mention sea transport. The Canaries were living in a world of pounds sterling rather than pesetas. Until the beginning of the new century, the importance of the local bourgeoisie in port business was very slight. At best, they occupied positions of responsibility in the British companies. Tomás Morales, in his poem on Triana Street, explains:

[...] *La calle del comercio, donde ofrece
el cálculo sus glorias oportunas;
donde el azar del agio se ennoblece
y se hacen y deshacen las fortunas.*

*Donde el urbano estrépito domina
y se traduce en industrioso ardor;
donde corre sin tasa la esterlina
y es el english spoken, de rigor [...]*

*Todo aquí es extranjero: las celosas
gentes que van tras el negocio cuerdo;
las tiendas de los indios, prodigiosas,
y el Bank of British, de especial recuerdo [...]*

*Grand Canary... La gente ya comprende;
y, bajo un cielo azul y nacional,
John Bull, vestido de bazar, extiende
su colonización extraoficial. [...]*

("...The street of trade, where calculation / offers its timely delights; / where chance speculation is ennobled, / and fortunes are made and unmade. / Where the hubbub of the city dominates / and is translated into industrious fervour; / where sterling circulates freely / and "English is spoken", compulsorily. [...] / Everything here is foreign: the zealous / citizens pursuing prudent business; / the amazing shops of the Indians, / and the "Bank of British", which is especially memorable [...]. / "Grand Canary"... People understand now; / and beneath a blue, domestic



Canarias vivía más en el mundo de la esterlina que en el mundo de la peseta. Hasta el inicio del siglo, la importancia de la burguesía local en los negocios portuarios fue muy escasa. En el mejor de los casos, trabajaba en puestos de responsabilidad de las compañías británicas. Tomás Morales, en su poema a la calle de Triana, nos explica

*[...] La calle del comercio, donde ofrece
el cálculo sus glorias oportunas;
donde el azar del agio se ennoblece
y se hacen y deshacen las fortunas.*

*Donde el urbano estrépito domina
y se traduce en industrioso ardor;*

*donde corre sin tasa la esterlina
y es el english spoken, de rigor [...]
Todo aquí es extranjero: las celosas
gentes que van tras el negocio cuerdo;
las tiendas de los indios, prodigiosas,
y el Bank of British, de especial recuerdo [...]*

*Grand Canary... La gente ya comprende;
y, bajo un cielo azul y nacional,
John Bull, vestido de bazar, extiende
su colonización extraoficial. [...]*

Esta última estrofa vale más que una tesis doctoral y nos transmite la percepción que el poeta tenía, en 1919, de la situación económica y social de Las Palmas, que entronca, por otro lado, con el inicio del movimien-

CALLE TRIANA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CA.
1900



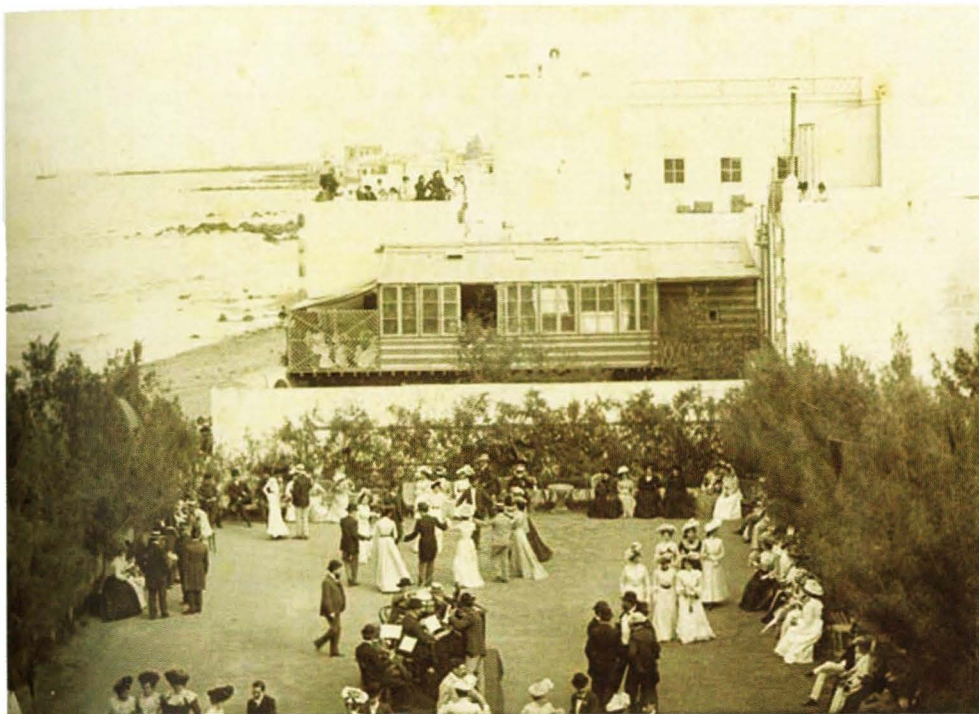
sky, / John Bull, dressed for a bazaar, extends
/ his unofficial colonisation...”)

This last stanza is worth more than a doctoral thesis, and it conveys to us the poet's perception, in 1919, of the economic and social situation of Las Palmas, which, moreover, is connected, inevitably, with the beginnings of the workers' movement in Gran Canaria. The “Colony”, as it liked to call itself, was everywhere. In Las Palmas they went so far as to build the British Church (in Ciudad Jardín) and their own cemetery (in San José), not to mention the first Golf Club in Spain and an entire civic network. Moreover, they vigorously immersed themselves in the social life of the city. Their gatherings and visiting days were an essential element in the day-to-day life of

the city's middle classes. Even current street names acknowledge the eminence of such powerful personalities as Alfred L. Jones, creator of the Elder-Dempster line, who, as well as being an especially important figure in the whole port community, was one of those mainly responsible for introducing banana growing.

It is worth pausing for a moment to consider the “saga of the Millers”. They had a shop selling goods of every kind (from textiles to agricultural fertilizers) in Triana Street, warehouses containing goods of every kind (from coal to foodstuffs) on Santa Catalina wharf and a magnificent country house, Las Magnolias, at Tafira. Old Thomas became President of the Foundation of the Mercantile Association in Las Palmas. The Colony, as we have seen, monopolised the supply of coal in the Port, and such was the volume of activity that it had attracted as many as seven different coaling companies, all of them British, which came to an agreement in 1905 and created the AIDA (Atlantic Islands Deposit Agreement). They assigned a percentage of the total trade to each company, with a mutual compensation agreement. This system operated until 1909. All the companies were subsidiaries of powerful groups in London, and one of

IGLESIA PROTESTANTE EN CIUDAD JARDÍN, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CA. 1905. ENGLISH CHURCH AT CIUDAD JARDÍN, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CA. 1905



FIESTA EN EL CLUB BRITÁNICO, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CA. 1900. PARTY AT BRITISH CLUB. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CA. 1900

to obrero en Gran Canaria, como no podía ser de otra forma. La “Colonia”, como gustaba en llamarse a sí misma, era omnipresente. Llegaron a construir en Las Palmas la Iglesia Británica (en Ciudad Jardín), y su cementerio (en San José), al margen de crear el primer Club de Golf de España y toda una red cívica. Además, se imbricaron con vigor en la vida social de la ciudad. Sus tertulias y sus días de visita eran pieza esencial del acontecer cotidiano de la ciudad burguesa. Hasta el callejero actual tiene que rendirse ante personalidades tan poderosas

como Alfredo L. Jones, creador de la *Elder-Dempster*, que, además de tener un peso especial en todo el mundo portuario, fue uno de los principales introductores del cultivo de las plataneras.

Merece que nos detengamos un momento en la “saga de los Miller”. Con una tienda-almacén “de todo” (desde tejidos hasta abonos agrícolas), en la calle Triana, almacenes “de todo” (desde carbón hasta víveres), en el muelle de Santa Catalina, y una hermosísima casa de campo en Tafira, Las Magnolias. El viejo Thomas llegó a ser presidente de la fundación del Círculo Mercantil de Las Palmas. La Colonia, como hemos visto, monopolizaba el suministro de carbón en el Puerto, y era tal el movimiento, que había atraído hasta siete compañías carboneras, todas inglesas, que en 1905 llegaron a un Acuerdo y crearon el AIDA (Atlantic Islands Deposit Agreement). Y asignaron a cada una un porcentaje del comercio total con un acuerdo de compensación entre ellas. Este sistema funcionó hasta 1909. Todas las compañías eran sucursales de poderosos grupos londinenses. Y uno de ellos decidió que debía reducirse el porcentaje de la compañía local Miller, –fue el único caso–, porque era demasiado elevado.

these groups decided that the local Miller company's percentage should be reduced — the only case in which this was proposed — because it was too high.

The Bourgeoisie of the Port

From the turn of the century onwards, the bourgeoisie of the port of Las Palmas began to establish itself more strongly and to adopt capitalist business structures. This did not mean that it ceased to occupy a subordinate position, but individual modes of operation gave way to corporate ones, and most of the companies involved were now made up of people of Canarian origin or descendants of the foreign pioneers: Bosch and Sintes, Juan Bordes Claverie, Miguel Curbelo, De la Torre Brothers. These firms began to operate steamships and greatly diversified their activities, covering areas like insurance, construction and, naturally, water extraction. This situation, according to Quintana Navarro, led them to manifest the first symptoms of a new awareness of their complete dependence on the “Colony”, and the first denunciations of the “imperialist” British presence began to appear. On this subject their outlook was to coincide, later on, with the strongly-worded accusations of the port

workers' movement. One way of expressing this exasperation was to take sides with the German companies in the conflict which was unleashed by Anglo-German rivalry in Las Palmas and which manifested itself from the beginning of the century, so much so that the German colony in Tenerife managed to get into a position to compete with the British, although it did not succeed in challenging their hegemony in Las Palmas. This rivalry was not confined to the Canaries. As is well known, the proliferation of shipping companies throughout the world meant that coal supplies became a key element in commercial competition. Thus the absolute monopoly enjoyed by British companies in Las Palmas was broken in 1906 with the opening of the coal warehouses and installations of the German shipping company Woermann, the only one that managed to establish itself in the Port of La Luz. And on the battlefield of this rivalry, a new “coal war” was declared, reaching its climax in 1912, though it was short-lived. A notable feature of this whole process was the attitude adopted by the most important Canarian port company, that of Miguel Curbelo Espino, which allied itself firmly with the German camp.

The outbreak of the Great War, which carried the commercial rivalry to the limit, made the

La burguesía portuaria

A partir del cambio de siglo, la burguesía portuaria de Las Palmas comienza a consolidarse y a adoptar estructuras empresariales de corte capitalista, lo cual no significó que dejara de ser subalterna, pero ahora las formas individuales se transforman en societarias, y la mayor parte de ellas integradas, ahora sí, por personas de origen canario o descendientes de los pioneros foráneos: Bosch y Sintés, Juan Bordes Claverie, Miguel Curbelo, De la Torre Hermanos. Estas empresas entraron en la consignación de vapores y diversificaron mucho su actividad, cubriendo campos como el de seguros, la construcción y, ¡cómo no!, la explotación de aguas. Esta situación dio lugar, según Quintana Navarro, a la aparición de los primeros síntomas de toma de conciencia de la absoluta situación de dependencia de la “Colonia” y aparecieron los primeros alegatos en contra de la presencia “imperialista” británica. Tema en el que van a coincidir, más adelante, con las tajantes acusaciones del movimiento obrero portuario.

Una forma de expresar ese hartazgo fue tomar partido a favor de las empresas alemanas en el conflicto que desató la rivalidad anglo-germana en Las Palmas, y que se hizo patente desde principios de siglo. Hasta el punto que la colo-

nia alemana de Tenerife consiguió situarse en posición competitiva con la británica, aunque en Las Palmas no consiguiera alterar su hegemonía. Esta rivalidad no era exclusiva de Canarias. Como se sabe, la proliferación de compañías navieras en todo el mundo hizo que los depósitos de carbón se convirtieran en pieza clave de la competencia comercial. Así, el monopolio absoluto que tenían las compañías británicas en Las Palmas se rompe en 1906 con la apertura de los almacenes e instalaciones de carbón de la naviera alemana *Woermann*, única que llega a instalarse en el Puerto de La Luz. Y en el tablero de esta rivalidad, se declara otra “guerra del carbón”, que alcanzó su clímax en 1912, aunque de corta duración. A destacar en todo este proceso, la toma de postura de la empresa portuaria canaria más importante, la de Miguel Curbelo Espino, que apostó fuerte por el bando germano.

El estallido de la Gran Guerra, que lleva al límite la rivalidad comercial, hizo inviable el modelo económico canario, porque abate los supuestos sobre los que se basa. Un informe del Foreign Office de esta época sintetiza con clarividencia la especialización económica canaria. Las Islas *son una estación carbonera importante, un productivo enclave para la producción y exportación de ciertos frutos y verduras y un conocido punto sanitario y recreativo,*

Canarian economic model unviable, because it demolished the assumptions on which it was based. A Foreign Office report of the period presents a lucid synthesis of Canarian economic specialisation. The islands “are an important coaling station, a productive enclave for the production and export of certain fruits and vegetables and a well-known resort for health and recreation” (quotation taken from Víctor Morales Lezcano). Clearly the War, and especially the submarine war in this case, rendered access to the archipelago highly dangerous and thus made it impossible to carry out any trade. Economic activity collapsed. Whereas the number of ships entering the Port of La Luz in 1913 was 6,717, in 1918 it was 445.

This figure alone makes it unnecessary for us to quote a tedious mass of statistics. The end of the armed conflict seemed to restore things to their previous state, but the outcome proved emphatically how the impact of a war, straight to the jaw, is more powerful than that of an armistice. In the latter case, recovery is much slower and more arduous. The structure of production takes longer to adapt to the “economic consequences of peace”. We can see proof of this in the level of activity in the Port de La Luz, where the figures for port traffic from 1919 increased slowly. Indeed,

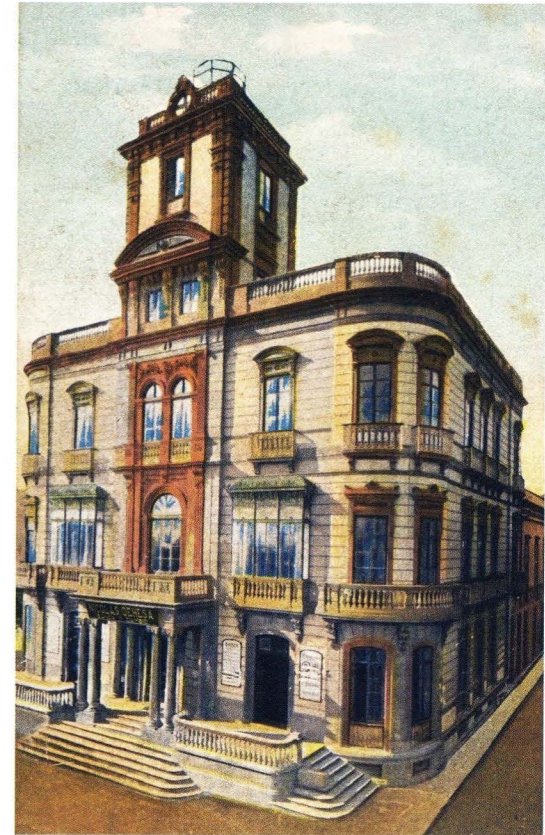
not until 1924 did they reach the level attained in 1914. Volume continued to grow to a maximum of 6,075 ships in 1927, but it never reached the figures recorded before the Great War. While this was the case with port activity, however, the same was not true of agricultural production and exports, where previous volumes, by contrast, were exceeded.

The Dynamism of Josefina's Family

Josefina's family was directly involved in the most important areas of Canarian affairs in this period. Bernardo de la Torre y Comminges (1870-1929), Josefina's father, acting as Ripoche's legal representative and following a series of negotiations with Fernando León y Castillo, persuaded Swanstons of London to complete the Port of Refuge of La Luz in 1882. One can honestly say that very few people were more closely involved in the birth of this project, of emblematic significance for the city of Las Palmas. From the age of fourteen he worked for the Swanston company itself, where he received his apprenticeship and his baptism of fire in port business. It was in 1902, when he was 32, that he formed the general partnership “De la Torre Brothers” with his brother

tomamos esta cita de Víctor Morales Lezcano. Y está claro que la Guerra, especialmente la submarina en este caso, imposibilita cualquier intercambio al hacer peligrosísima la accesibilidad al Archipiélago. La actividad económica se hunde. Si los barcos entrados en el Puerto de La Luz en 1913 fueron 6.717, los que lo hicieron en 1918 fueron 445.

Este solo dato nos exime de farragosas estadísticas. El final del conflicto bélico parece devolver las cosas a su estado anterior, pero se comprueba con rotundidad cómo el impacto de una guerra, directo a la mandíbula, es más contundente en sus consecuencias que el de un armisticio. En este segundo caso, la recuperación de posiciones es mucho más ardua y lenta. La estructura productiva tarda más tiempo en adecuarse a las “consecuencias económicas de la paz”. Y esto lo podemos comprobar en la actividad del Puerto de La Luz, donde, a partir de 1919, las cifras del movimiento portuario fueron subiendo con lentitud. En efecto, hasta 1924 no se alcanzaron los valores de 1914. El crecimiento seguirá hasta un máximo de 6.075 barcos en 1927, sin llegar nunca a las cifras registradas antes de la Gran Guerra. Si esto ocurrió en la actividad portuaria, no pasó lo mismo en la producción y exportación agrícola, donde, por el contrario, se superaron los volúmenes anteriores.



La familia de Josefina. Su dinamismo

La familia de Josefina vivió directamente enchumbada de los elementos más sobresalientes del acontecer canario de la época. Bernardo de la Torre y Comminges (1870-1929), padre de Josefina, siendo apoderado de Ripocha y tras una serie de negociaciones con Fernando León y Castillo, convenció a los

ANTIGUO CÍRCULO MERCANTIL EN LA PLAZUELA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CA. 1900. OLD CIRCULO MERCANTIL IN LA PLAZUELA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CA. 1900

Manuel. He was the kind of entrepreneur that symbolises how Canarian businessmen gained access to capitalist enterprise, after having been agents or employees of foreign companies.

He was aware that the “astounding degree of development that agriculture has attained in these Islands [...] creates a need for large warehouses, where this produce can be stored until it is loaded on board, and where, in turn, the equipment and supplies that are imported for its preparation can be kept”, as he says in his “Project Description for a Warehouse in the Port of La Luz”, which he planned to construct in January 1899. And so he built his large warehouses and devoted himself to sending fruit to Great Britain via steamship lines specially designed for transporting this produce. They even managed to establish their own sales centres in London, Liverpool and Hamburg, in order to participate directly in distribution within those markets. They extended their activities to insurance and were representatives of North British. Locally, together with Felipe Massieu, he founded the City Power Co., the first water supply company. At his death, Bernardo de la Torre y Comminges was President of the Mercantile Association, a key institution of the period in the city of

Las Palmas. For her part, Francisca Millares Cubas, Josefina’s mother, belonged to the Millares dynasty, no less, a family of exceptional cultural importance in Las Palmas and the whole of the Canary Islands for more than five generations.

It seems patently obvious that these two worlds exerted an influence over Josefina, who, moreover, witnessed during the first decades of her life the transformation of a city where cosmopolitanism burst upon the scene like a thunderbolt, altering not only the sense of time but also personal expectations; novelty, “outside in”, changing and disrupting the stratification of society. It was all hustle and bustle. Let me turn once again to old Tomás Morales in his *Canto a la ciudad comercial* (“Song to the Commercial City”):

*¡Nunca en sus delirios, concibió el deseo
esta tu opulenta, sagital, carrera
que al más ambicioso cálculo supera!*

(“Never in its wildest dreams did desire conceive / this opulent, meteoric career of yours, / which exceeds the most ambitious calculation!)

Swanston de Londres para que remataran las obras del Refugio del Puerto de La Luz en 1882. En verdad se puede decir que muy pocas personas han estado más cerca en el nacimiento de esta obra emblemática para la ciudad de Las Palmas. Desde los catorce años trabajaba en la propia Swanston, donde aprende y se foguea en el negocio portuario. Será a los 32 años, en 1902, cuando constituye con su hermano Manuel la sociedad colectiva De la Torre Hermanos. Era el tipo de hombre de empresa que simboliza el acceso del negociante canario a la empresa capitalista, después de haber sido agente o empleado de una compañía extranjera.

Era consciente de que el *asombroso desenvolvimiento que la agricultura ha alcanzado en estas Islas [...] impone la necesidad de grandes almacenes, donde dichos frutos se depositen hasta el momento del embarque y donde, a la vez, se conserven los enseres y efectos que se importan para su preparación*, tal y como reza en su *Memoria del Proyecto de Almacén en el Puerto de La Luz*, que proyecta construir en enero de 1899. Así construyó sus grandes almacenes y se dedicó a mandar fruta a Gran Bretaña por medio de líneas de vapores especialmente diseñados para el transporte frutero. Incluso llegaron a establecer sus propios centros de venta en Londres,

Liverpool y Hamburgo, para participar directamente en la distribución en aquellos mercados. Ampliaron sus actividades a los seguros y fueron los representantes de la North British. En el ámbito local constituyó, junto con Felipe Massieu, la City Power Co., primera empresa suministradora de agua. Bernardo de la Torre y Comminges falleció siendo presidente del Círculo Mercantil, institución clave de la época en la ciudad de Las Palmas. Por su parte, Francisca Millares Cubas, madre de Josefina, pertenecía nada menos que a la saga de los Millares, de extraordinaria importancia cultural en Las Palmas, y en toda Canarias, por más de cinco generaciones.

Parece más que evidente la influencia de estos dos mundos sobre Josefina, que asiste, además, en las primeras décadas de su vida a la transformación de una ciudad donde irrumpe, fragoroso, el cosmopolitismo que altera no sólo el sentido del tiempo sino las expectativas personales; lo nuevo, *lo de fuera ya dentro*, el cambio y la ruptura de la estratificación social. Todo es bullicio. Y, de nuevo, acudo al viejo Tomás Morales en su *Canto a la Ciudad Comercial*:

*¡Nunca en sus delirios, concibió el deseo
esta tu opulenta, sagital, carrera
que al más ambicioso cálculo supera!*



JOSEFINA DE LA TORRE
y las mujeres así
One of 'Those' Women

ALESSANDRO RYKER

JOSEFINA DE LA TORRE EN UN FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA *MISTERIO EN LA MARISMA*, DIRIGIDA POR CLAUDIO DE LA TORRE EN 1943. JOSEFINA DE LA TORRE IN A STILL FROM THE FILM *MISTERIO EN LA MARISMA*, DIRECTED BY CLAUDIO DE LA TORRE IN 1943

I FELL IN LOVE WITH HER THE VERY FIRST TIME I glanced at a brief summary of her life. It was love at first sight, a love that at once became blind, so that although I had not yet seen her face or read a line of her poetry, everything about her, her life, her art, seemed perfect to me. Born in 1907, Josefina, the youngest of six children, began to write poetry at seven, just like Rimbaud or Pasolini; but as well as being a poet, a writer of short novels and a journalist, in the course of her life she was an actress in the theatre, films, radio, television, a dubbing artist, a soprano, a composer, a performer... As I read about her, with increasing amazement, I was reminded of the Brontë sisters, of Georges Sand, of Emily Dickinson, of Virginia Woolf, of Anaïs Nin, and of many other women — and men — whom I admire unreservedly and love beyond good and evil. This is because I am genuinely fascinated by one of their fundamental characteristics, common to all of them. I am referring to that mysterious “human salmon impulse”

ME ENAMORÉ DE ELLA DESDE LA PRIMERA ojeada que di a un brevísimo resumen de su vida. Fue un amor a primera vista, y enseguida ciego, que hizo que, sin conocer aún su rostro ni haber leído un verso suyo, toda ella, su vida, su arte, me pareciera perfecta. Nacida en 1907, Josefina, la última de seis hermanos, empieza a escribir versos a los siete años, igual que Rimbaud o Pasolini; pero, además de poeta, autora de novelas cortas y periodista, en su vida fue actriz de teatro, de cine, de radio, de televisión, dobladora, soprano, compositora, intérprete... A medida que leía y aumentaba mi asombro, me fui acordando de las hermanas Brontë, de Georges Sand, de Emily Dickinson, de Virginia Woolf, de Anaïs Nin, y de muchas otras mujeres —y hombres— a quienes admiro de manera incondicional y amo más allá del bien y del mal. Ello se debe a la auténtica fascinación que ejerce sobre mí uno de sus rasgos fundamentales, presente en todas ellas. Me refiero a esa misteriosa “pulsión de salmón humano”



JOSEFINA DE LA TORRE, 1931

which guides and dominates these women, making them swim against the current, always manifestly ahead of their time, always confronting the social canons and conventions of their world, always different from all the other women of their period, nearly always hated by those women and misunderstood by men; women who are doomed to be different, nearly

always better, to go one way while everyone else goes another. We all know women like that. They are, so to speak, a social type; and I immediately sensed that Josefina had been one of them, a very special woman: one of “those” women...

Regrettably, Josefina de la Torre actually remains largely unknown. This is due, among other things, to a certain reticence on the part of her heirs: a fairly widespread phenomenon, especially among twentieth-century artists. In 1998, when I was preparing an exhibition on Federico García Lorca (a great friend of Josefina, incidentally), one of his heirs, as he was within his rights to do, discreetly asked me to overlook Lorca’s homosexuality, which he perceived as shameful. His argument, a very popular one in recent decades, often fostered, unfortunately, by the artists themselves, was that “the work is independent of its creator”: pure sophistry, indeed a caricature of sophistry, as if love, or sex, or a limp were only relevant in the lives of ordinary mortals, not artists. I call it “heirs’ syndrome”: they find their legacy morally embarrassing, for some reason or other, and therefore they naturally end up by censoring it.

At the age of thirteen, Josefina was already publishing poems in literary magazines, and

que las guía y domina, que hace de ellas mujeres contracorriente, siempre manifiestamente adelantadas a sus tiempos, siempre enfrentadas con los cánones y convenciones sociales de sus mundos, siempre distintas de todas las demás mujeres de sus épocas, casi siempre odiadas por éstas e incomprendidas por los hombres; mujeres condenadas a ser distintas, casi siempre mejores, a volver mientras todos van. Todos conocemos alguna. Es, por así decir, casi una categoría social; y yo sentí inmediatamente que Josefina había sido una de ellas, una mujer muy especial: una mujer *así*...

Por desgracia, de Josefina de la Torre en realidad se sabe todavía bien poco. Ello es debido, entre otros motivos, a algunas reticencias entre sus herederos. Un fenómeno bastante extendido, sobre todo entre los artistas del siglo XX. En 1998, cuando preparaba una exposición sobre Federico García Lorca –con quien, por cierto, Josefina mantuvo una gran amistad– uno de sus herederos me rogó, discretamente, que pasara por alto su homosexualidad, percibida por él como una vergüenza, por otra parte legítima. Su argumento –muy popular en las últimas décadas y, por desgracia, a menudo fomentado por los propios artistas– era aquel, según el cual, “la obra es independiente de su creador”; un



puro sofisma, más aún, la caricatura de un sofisma: como si el amor, o el sexo, o una cojera sólo tuvieran relevancia en la vida de los comunes mortales, pero no en la de un artista. Suelo llamarlo el *síndrome del heredero*, a quien, por algún motivo, el legado le resulta moralmente incómodo, por lo cual termina, de forma natural, convirtiéndose en su censor.

A los trece años, Josefina ya publica poemas en revistas literarias, y a los veinte edita su primer libro, *Versos y estampas*. No suelo otorgarle un valor determinante a la precoci-

JOSEFINA DE LA TORRE EN EL CLUB METROPOLE, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1923. JOSEFINA DE LA TORRE AT METROPOLE CLUB, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1923



GEORGES SAND, 1865

JOSEFINA DE LA TORRE EN LA PLAYA DE LAS CANTERAS, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1930. JOSEFINA DE LA TORRE AT LAS CANTERAS BEACH, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1930

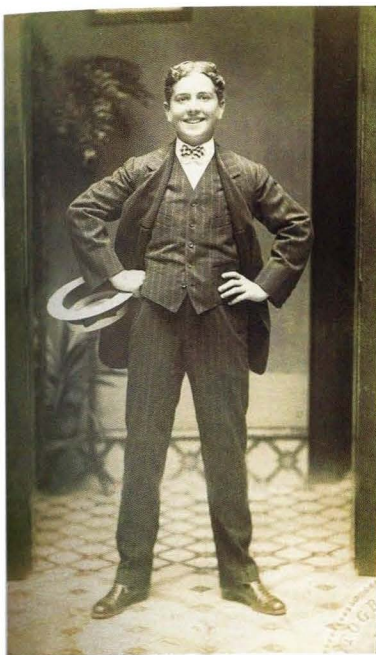
at twenty she brought out her first book, *Versos y estampas* (“Verses and Sketches”). I do not, as a rule, regard precociousness as a decisive merit (where would that leave Hermann Broch, Robert Musil, and so many others who starting writing in their thirties or forties?), but Josefina’s precociousness immediately reminded me of the French author Aurore Dupin, known as “Georges Sand”, who in 1808, at the age of four, was already telling long stories (of which, however, she never retained any recollection): “I was possessed by a passionate love of novels before I had properly learned to read”, she declared. I also found it reminiscent of Anaïs Nin, who began composing her scandalous *Diaries* at twelve. None of these three women ever stopped writing.

At the Heart of the Polyhedron

On the other hand, I tend to respond very strongly to versatility, which was certainly a basic feature of Josefina de la Torre (and was only partly attributable to the variety of artists in her family), just as it was, for example, in the case of Marguerite Duras, novelist, dramatist, scriptwriter, and film director (who, incidentally, was not at all precocious, but quite the opposite: a late developer). According to some of



her relatives, “if Josefina did not remain at the height of fame, this was precisely because of her versatility, which dispersed her efforts and diverted her from the laborious path of celebrity”. A great truth. Versatility — which is to the mind what the decathlon is to sport: the most difficult accomplishment and the one which seems to interest the public the least — is a natural predisposition which is actually much more common than it seems: the thing is that the majority of versatile people are passive, in the sense that they only develop one of their facets, which they turn into their profession, consigning all the others to the status of



CLAUDIO DE LA TORRE ADOLESCENTE A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX. CLAUDIO DE LA TORRE AS A TEENAGER AT THE BEGINNING OF THE 20th CENTURY

dad (¿qué sería entonces de Hermann Broch, de Robert Musil, y de tantos otros que empezaron a escribir pasados los treinta o los cuarenta?), sin embargo, la precocidad de Josefina me recordó enseguida a la de la escritora francesa Aurore Dupin, en arte *Georges Sand*, que en 1808, con 4 años, ya contaba largos cuentos (de los que, por otra parte, nunca conservó recuerdo alguno): *El amor por la novela se apoderó de mí apasionadamente antes de que yo hubiera terminado de aprender a leer*, asegura. Y también trajo a mi memoria a Anaïs Nin, que empezó a redactar sus escandalosos *Diarios* con 12 años. Ninguna de las tres dejó jamás de escribir.

En el vientre del poliedro

Suelo ser, en cambio, muy sensible al fenómeno de la versatilidad, un rasgo sin duda fundamental en Josefina de la Torre (y sólo en parte atribuible a la variedad de artistas presentes en su familia), igual que, por ejemplo, en Marguerite Duras, novelista, dramaturga, guionista, directora de cine (por cierto, nada precoz, sino al revés, tardía). Según algunos allegados, *si Josefina no se mantuvo en la cima de la fama, fue debido, justamente, a su versatilidad, que la dispersaba del trabajoso corredor de la celebridad*. Una gran verdad.

De hecho, la versatilidad –que es a la mente lo que el decatón al deporte: lo más difícil, y lo que menos parece interesarle al público–, es una predisposición natural mucho más común de lo que parece: lo que sucede es que la mayoría de los versátiles son pasivos, es decir, desarrollan sólo una de sus facetas, que convierten en su profesión, condenando todas las demás a la categoría de pasatiempos (de ahí muchas frustraciones). El versátil activo, en cambio, es muy raro, y por así decir, un condenado. Según el número de facetas que tenga, trabajará y sufrirá el doble, el triple, el cuádruplo que los demás. El versátil activo tiene ojos, oídos, manos y boca distintos para cada una de sus vocaciones, y no puede elegir una, porque su vocación es precisamente cultivarlas todas, porque su versatilidad es, en el fondo, un ansia existencial: ansia de comunicarse con el mundo entero, ansia de alcanzar, con una melodía, el corazón que se resiste a la palabra, *ansia* (de ahí esos seudónimos, Georges Sand, Laura de Cominges), de vivir todas las vidas posibles.

La mayoría de las mujeres *así* provienen de familias cultas. En el caso de Josefina de la Torre, seguramente concurre también el hecho de haber tenido un hermano mayor, Claudio, cineasta y director de teatro; un tío barítono, Néstor; y un primo, Néstor Martín, pintor mo-



MARGUERITE DURAS

ANAÏS NIN

hobbies (which is the cause of much frustration). Actively versatile people, on the other hand, are very rare and, as it were, doomed. Depending on how many facets they possess, they will work and suffer twice, three times, four times as much as others. Actively versatile people have different eyes, ears, hands and mouths for each of their vocations, and they cannot choose just one of them, because their vocation is precisely to cultivate them all, because their versatility is fundamentally an existential longing: a longing to communicate with the whole world, a longing to use melody to reach those hearts that resist words, a *longing* (hence those pseudonyms: Georges Sand, Laura de Cominges) to live all possible lives.

Most of “those” women come from cultured families. In the case of Josefina de la Torre, the fact that her elder brother, Claudio, was a filmmaker and theatre director, her uncle, Néstor, a baritone, and her cousin, Néstor Martín, a modernist painter and town planner, was probably a contributory factor; much the same was true of Virginia Woolf. However, I must stress that I do not think this was decisive: Georges Sand’s father was an aristocrat and her mother a commoner. “I think that in early childhood the mother always or nearly always represents madness. Our mothers always remain the maddest and strangest

people we have ever known”, remarked Marguerite Duras, whose own mother was a mathematics teacher and who lost her father at the age of four... What I am trying to say is that although family environment is no doubt important, I have the feeling that its importance tends to lie not so much in the greater or lesser degree of culture present within it as in the traumas it generates: thus Marguerite’s premature orphanhood, the three years Aurore spent as a child interned in a convent, or the strong opposition to her artistic career which Josefina always seems to have encountered in her mother (as did Lorca in his father) are, in my opinion, the true bedrock of their art. Because art, let us not forget, is transgressive and subversive, or it is nothing.

As I was saying at the beginning, one of the things I find most striking about “those” women is that they all tend to have painful, turbulent love lives, forever at the mercy of their incredible facility for falling in love (passionately, to be sure) with the wrong men. This phenomenon is so common among them that, were it not for my aversion to rules, I would say that it is a rule. Georges Sand married at eighteen, but at twenty-six, with two children, she left her husband, and over the course of the rest of her life she had several intense love affairs, although the only



EL PINTOR NÉSTOR MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE, PRIMO DE JOSEFINA, 1915. THE PAINTER NÉSTOR MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE, COUSIN OF JOSEFINA, 1915

deralista y urbanista; algo muy parecido a lo que le sucedió a Virginia Woolf. Sin embargo, insisto, ello no me parece fundamental: el padre de Georges Sand era un aristócrata, y su madre, una plebeya. *Creo que siempre o casi siempre en la infancia la madre representa a la locura. Nuestras madres siempre permanecen como las personas más locas y extrañas que jamás hayamos conocido*, afirma Marguerite Duras, hija de una profesora de matemáticas, que perdió a su padre a los cuatro años... Lo que trato de decir es que, siendo el ambiente familiar sin duda importante, tengo la impresión de que, más que por la mayor o menor presencia de cultura en ella, suele serlo por los traumas que genera: así, la prematura orfandad de Marguerite, los tres años pasados por la niña Aurore interna en un convento, o la fuerte oposición a su carrera artística que, según parece, Josefina siempre encontró en su madre (igual que Lorca en su padre), son, en mi opinión, las verdaderas columnas vertebrales de sus artes. Porque el arte, no lo olvidemos, o es trasgresión y subversión, o no es.

Como decía al comienzo, una de las cosas que más me impresionan de las mujeres *así*, es que todas suelen tener una vida sentimental profundamente sufrida y turbulenta, siempre a merced de su increíble facilidad para enamorarse (eso sí, muy apasionadamente),

de los hombres equivocados. El fenómeno es en ellas tan frecuente que, si no fuera por mi aversión a las reglas, diría que es una regla. Georges Sand se casó a los 18 años, pero a los 26, con dos hijos, se separó del marido, y durante el resto de su vida mantuvo varias intensas relaciones amorosas, aunque sólo recordemos a Chopin. Marguerite Duras –quien, como es sabido, a los 15 años mantuvo un escandaloso amor loco con un diplomático mucho mayor que ella–, tras dos matrimonios fallidos, decidió colgar el hábito y refugiarse definitivamente en el arte. Anaïs Nin fue amiga y amante de literatos como Henry Miller, Antonin Artaud, Edmund Wilson, Gore Vidal y Lawrence Durrell. Simone de Beauvoir, compañera de Sartre, mantuvo durante años una relación amorosa paralela, igual que Virginia Woolf, cuya amante era una mujer. En cuanto a Josefina de la Torre, su primer marido, el pianista canario Braulio Pérez, sólo le duró unos meses. Por lo demás, parece confirmado que su romance con Luis Buñuel en Francia fue, para ambos, bastante más que eso, pero ignoramos los motivos de su separación. Sin embargo, a diferencia de otras mujeres *así*, Josefina fue sin duda una gran afortunada, pues halló el verdadero amor en el actor Ramón Corroto, treinta años más joven que ella, con quien convivió durante muchos años antes de casarse.

one we remember is Chopin. Marguerite Duras — who, as is well known, had a scandalous *amour fou* at the age of fifteen with a diplomat much older than herself — decided, after two failed marriages, to renounce relationships and take permanent refuge in art. Anaïs Nin was the friend and lover of literary figures like Henry Miller, Antonin Artaud, Edmund Wilson, Gore Vidal and Lawrence Durrell. Simone de Beauvoir, Sartre's partner, carried on a parallel affair for years, as did Virginia Woolf, whose lover was a woman. As for Josefina de la Torre, her first marriage, to the Canarian pianist Braulio Pérez, lasted for only a few months. Apart from that, it seems to be confirmed that her romance with Luis Buñuel in France was much more than that for both of them, but we do not know the reasons for their separation. However, unlike many of “those” women, Josefina was certainly blessed with great good fortune in finding true love with Ramón Corroto, thirty years her junior, with whom she lived for many years before they were married.

The Island of “Those” People

For some time now, the term “insularity”, rather than being a purely geographical concept, has actually referred to an exis-

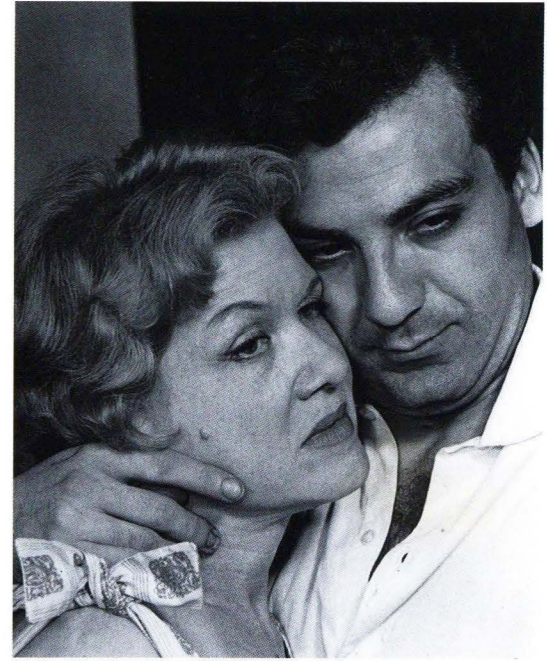
tential state. The insularity of islands, large and small, is no longer the only kind; there are many, many others. Nowadays we know that there is an “insularity” in frontier cities and towns, the insularity of Tucson, of El Paso, the insularity of a fifth-floor flat without a lift right in the centre of Rome, the insularity of Kafka, or that of Emily Dickinson, who spent much of her life confined to a room in her father's house in Amherst, who never saw the sea of which she spoke so much, and whose vast poetic output remained hidden and unpublished until after her death.

And so, as well as the double insularity of Josefina de la Torre, I also hereby demand a statute of insularity for Georges Sand, Marguerite Duras, Anaïs Nin, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Simone de Beauvoir, Emily and Charlotte Brontë, and all “those” women (and men), and I propose that we dedicate an island to them, the Island of “Those” People, in the Canaries, if possible, or else, failing that, in Li Galli, the little archipelago of the sirens of Ulysses, in Italy, between Positano and Capri. Anyway, I am open to other suggestions: it's all a matter of talking it over.

La Isla de los *así*

En realidad, hace ya tiempo que, más que a una mera cuestión geográfica, el término “insularidad” se refiere a un estado existencial. Ya no existen sólo la insularidad de la isla grande y la de la isla chica, sino muchísimas más. Hoy sabemos que existe la “insularidad” de las ciudades y poblados de frontera, la insularidad de Tucson, de El Paso, la insularidad de un quinto piso sin ascensor en pleno centro de Roma, la insularidad de Kafka, o la de Emily Dickinson, que pasó gran parte de su vida recluida en una habitación de la casa de su padre en Amherst, que nunca vio el mar del que tanto habló, y cuya ingente obra poética permaneció oculta e inédita hasta después de su muerte.

Así pues, junto con una doble insularidad de Josefina de la Torre, reivindico aquí un estatuto de insularidad también para Georges Sand, Marguerite Duras, Anaïs Nin, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Simone de Beauvoir, Emily y Charlotte Brontë, y de todas las mujeres (y hombres) *así*, y propongo dedicarles una isla, la Isla de los *así*, a ser posible en las Islas Canarias, o, en su defecto, en Li Galli, el pequeño Archipiélago de las sirenas de Ulises, en el golfo de Salerno, en Italia, entre Positano y Capri. En todo caso, estoy abierto a cualquier otra sugerencia: todo es cuestión de hablarlo.



JOSEFINA DE LA TORRE CON SU MARIDO, EL ACTOR RAMÓN CORROTO, MADRID, CA. 1970. JOSEFINA DE LA TORRE AND HER HUSBAND, THE ACTOR RAMÓN CORROTO, MADRID, CA. 1970

"la palabra del alma
es la memoria"

Luis Rosales

Mis amigos de entonces,
aquellos que leíais mis versos
y escuchabais mi música:
Luis, Jorge, Rafael,
Manuel, Gustavo...
¡y tantos otros ya perdidos!
Enrique, Pedro, Juan,
Epilio, Federico...
¿por qué este hueco entre las dos mitades?
Vosotros ayudasteis
a la blandura del que fué mi nido.
Yo me formé al calor
que con vuestras palabras me envolvía.
Me hicisteis importante.
Con vuestro ejemplo,
me inventé una ambición
y tuve
vuelos insospechados de gaviota.
Gaviota, sí,
porque fué el mar mi espejo
y reflejó mi infancia, mis setiembres...
¡Amigos que de mí hicisteis nombre!
A la mitad vertiente de mi vida
hoy os llamo.

JOSEFINA DE LA TORRE

CARLOS REYES

POEMA DE JOSEFINA DE LA TORRE PERTENECIENTE AL POEMARIO *MEDIDA DEL TIEMPO*, BIBLIOTECA BÁSICA CANARIA, 1989. POEM BY JOSEFINA DE LA TORRE FROM THE COLLECTION *MEDIDA DEL TIEMPO*, BIBLIOTECA BÁSICA CANARIA, 1989

The language of the soul is memory

LUIS ROSALES

IT IS CERVANTES DAY, 23 APRIL 1999, AND I AM in Madrid, in Josefina de la Torre's apartment on the banks of the River Manzanares, listening to the nonagenarian Canarian poet telling me about the day she and Pedro Salinas sat on the grass and read their poems to each other. I had been trying unsuccessfully to find Josefina de la Torre since 1987, when I translated her poems from Gerardo Diego's anthology *Poesía española contemporánea* ("Contemporary Spanish Poetry"). I knew, or thought I knew, that she was born in 1907, but mystery surrounded this representative of the celebrated Generation of 1927. Was she still alive? And if so, where did she live? Despite her inclusion in several anthologies of women poets since 1934, few people in literary circles seemed to have heard of her

La palabra del alma es la memoria

LUIS ROSALES

ES EL DÍA DE CERVANTES, EL 23 DE ABRIL DE 1999, y estoy en Madrid, en el piso de Josefina de la Torre a orillas del río Manzanares, escuchando a la nonagenaria poeta canaria contarme sobre el día en que ella y Pedro Salinas se sentaban en el césped a leer sus poemas. Yo buscaba sin éxito a Josefina de la Torre desde 1987, cuando traje sus poemas de la Antología *Poesía española contemporánea*, de Gerardo Diego. Sabía o creía saber que nació en 1907, pero un misterio circundaba a esta representante de la famosísima Generación de 1927. ¿Todavía vivía? Y si ése fuera el caso, ¿dónde vivía? A pesar de su inclusión en varias antologías de poetas femeninas desde el año 1934, pocos en los círculos literarios parecieran haber oído de ella recientemente, ni

recently, nor did they know her exact whereabouts. Curiously, even the *Dictionary of Literature of the Iberian Peninsula* was ambivalent about the year of her birth, offering us five possibilities: 1905, 1907, 1909, 1910 and 1912. And it added that she probably died around 1970.

In 1989, Professor Christopher Howell struck gold when he discovered that there was a copy of *Poemas de la isla* (“Island Poems”) in the University of Kansas Library, edited by the poet and critic Lázaro Santana and published that same year in Las Palmas de Gran Canaria. Although Santana suggested that she was still writing when the book was published, he did not, of course, clarify whether Josefina was still alive, or whether she was in the Canary Islands, in Madrid or anywhere else in Spain.

Professor Steven F. White, a good friend of mine and a translator of Lorca, had heard of my project to translate Josefina de la Torre and began to search for information until he confirmed that she was indeed alive and living in Madrid. Encouraged by Professor White, I decided to travel to Spain to meet the poet whose work fascinated me. The plan took on a new urgency when the newspaper *El País* reported the death of Ernestina de

Champourcin, another of the last surviving members of the Generation of 1927 and the only other woman represented in Diego’s Anthology, who had just passed away on 30 March 1999, at the age of 93.

During the days leading up to my departure, I began to realise that there was something dangerously presumptuous about translating poetry. In our self-absorption, we translators take it for granted that authors are dying to have their works translated into another language, so as to extend their readership and their reputation. But are those authors as enthusiastic about it as we are? I had been translating living poets for several years, but I had never met one of them face to face. Moreover, I had translated part of Josefina’s work without her permission. How would she feel about this, and what would be her view of translation in general? My trip to Madrid happened so suddenly that I didn’t really have time to consider these questions at length.

Everyone assured me that Josefina would be grateful and impressed that someone “from so far away” was coming to visit her and taking an interest in her work and, in a sense, rescuing her from oblivion. But the literary establishment, dominated by male writers,



CUBIERTA DE *POEMAS DE LA ISLA* DE JOSEFINA DE LA TORRE, EDITADO POR LÁZARO SANTANA. BIBLIOTECA BÁSICA CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1989. COVER OF *POEMAS DE LA ISLA* BY JOSEFINA DE LA TORRE, PUBLISHED BY LÁZARO SANTANA. BIBLIOTECA BÁSICA CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1989

sabían de su exacto paradero. Curiosamente, aun *The Dictionary of Literature of the Iberian Peninsula* era ambivalente respecto al año en que nació, ofreciéndonos cinco posibilidades: 1905, 1907, 1909, 1910 y 1912. Y añadía que “probablemente” muriera hacia 1970.

En 1989, el profesor Christopher Howell descubrió oro cuando supo que había en la biblioteca de la Universidad de Kansas un ejemplar de *Poemas de la isla*, editado por el poeta y crítico Lázaro Santana y publicado ese mismo año en Las Palmas de Gran Canaria. Aunque Santana sugirió que ella todavía escribía cuando se publicó el libro, no aclaraba, por supuesto, si Josefina todavía vivía, si estaba en las Islas Canarias, en Madrid o en cualquier otro lugar de España.

Un buen amigo, y traductor de García Lorca, el profesor Steven F. White, había oído de mi proyecto para traducir a Josefina de la Torre y empezó a buscar datos hasta corroborar que sí, efectivamente, estaba viva y residía en Madrid. Animado por el profesor White, decidí viajar a España para conocer a la poeta cuya obra me fascinaba. El plan asumió urgencia cuando el diario *El País* publicó el fallecimiento de Ernestina de Champourcin. Ésta, también una de las últimas sobrevivientes del 27 y la única

otra mujer representada en la Antología de Diego, acababa de morir, el treinta de marzo de 1999, a los noventa y tres años.

En los días previos al viaje, empecé a darme cuenta de que una presunción peligrosa rondaba la traducción de la poesía. Ensimismados, nosotros los traductores, damos por hecho que los autores se mueren de ganas por tener sus obras traducidas a otro idioma, para amplificar así sus lectores y su reputación. ¿Pero tienen esos autores el mismo afán que nosotros? Hacía algunos años que traducía a poetas vivos, pero jamás había conocido a uno de ellos cara a cara. Igualmente, había traducido parte de la obra de Josefina sin su autorización. ¿Cómo se sentiría ella respecto a esto? ¿Y cuál sería su parecer en cuanto a la traducción en general? Mi viaje a Madrid sucedió tan de repente que, en realidad, no tuve tiempo para considerar detenidamente estas cuestiones.

Todos me aseguraban que Josefina estaría agradecida e impresionada por el hecho de que alguien “de tan lejos” viniera a visitarla y se interesara por su obra, y, en cierta manera, a rescatarla del olvido. Pero para el canon literario, dominado por los escritores varones, podía resultar incómodo y embarazoso que un extranjero viniera a interesarse por una auto-



JOSEFINA DE LA TORRE EN SU CASA DE LA CALLE VIRGEN DEL PUERTO, EN MADRID, CON EL AUTOR DEL TEXTO, 1999. JOSEFINA DE LA TORRE AT HOME IN CALLE VIRGEN DEL PUERTO, IN MADRID, WITH THE AUTHOR OF THE TEXT, 1999

might find it awkward and embarrassing that a foreigner should come and take an interest in an female author whom they had essentially ignored and forgotten about since 1934: that same important poet, a surviving member of the Generation of 1927, who long ago felt *empujada, / cubierta de ceniza, / borrada con olvido* (“rejected, / buried in ashes, / erased and forgotten”), as she puts it in “Mis amigos de entonces” (“My Friends in Those Days”) from *Medida del tiempo* (“The Measure of Time”).

Shortly before I arrived in Madrid, Professor White discovered that there was a book entitled *Poemas canarios* (“Canarian Poems”) in an antiquarian bookshop in Madrid. I suspected that it might be a first edition of *Poemas de la isla*.

As soon as we got to the Puerta del Sol, Professor White and I searched the alleys and byways for the bookshop Filobiblión. He warned me that the book would not be cheap, that there would be no chance of bargaining, that it was unique..., while all the time making persuasive arguments for buying it: “Wouldn’t it be impressive to arrive at her home and ask her to sign a first edition of her book for you?”, he kept saying. Obviously, before we reached the bookshop I had already

decided to buy it. It turned out that the book was indeed *Poemas de la isla...* And the price? Seven pesetas, according to the label on the cover. But that was what it cost in 1930, when the book was first published. I leave it to the reader’s imagination to guess how much I paid for this first edition in April 1999.

We arrived punctually for our meeting with Josefina, at five o’clock in the afternoon of Friday 23 April. Josefina’s blue eyes expressed surprise, curiosity and happiness. So it seemed to me, fully conscious that I was experiencing one of the great moments of my life: meeting this renowned Canarian poet whose work so impressed me. When we arrived, a journalist from the Canary Islands, Alicia Mederos, and a photographer from Madrid, Kike Para, were already there. I presented Josefina with some books and she agreed to sign the documents authorising my translations and their subsequent publication by Eastern Washington University Press. I took out the first edition of *Poemas de la isla* which I had just bought and asked her to sign it for me. She did so with a beaming smile, and it is well worth reproducing what Josefina wrote: “For Carlos Reyes, who has had the courage to come from so far away to find my poetry.”



JOSEFINA DE LA TORRE EN SU CASA DE LA CALLE VIRGEN DEL PUERTO, MADRID, 23 ABRIL, 1999. JOSEFINA DE LA TORRE AT HOME IN CALLE VIRGEN DEL PUERTO, MADRID, APRIL, 23rd, 1999

ra que, en lo esencial, ellos habían ignorado y olvidado desde 1934: la misma e importante poeta, superviviente del 27, que hace tiempo se sintió *empujada, / cubierta de ceniza, / borrada con olvido*, como recoge en “Mis amigos de entonces” de *Medida del tiempo*.

Un poco antes de mi llegada a Madrid, el profesor White descubrió en una librería antigua de Madrid un libro titulado *Poemas canarios*. Sospeché que podía tratarse de una primera edición de *Poemas de la isla*.

Nada más llegar a la Puerta del Sol, el profesor White y yo buscamos por las callejuelas la

librería Filobiblión. Él me advirtió de que el libro no sería barato, que no habría oportunidad de negociar, que era único..., al tiempo que iba argumentando razones convincentes para comprarlo: “¿Y no sería impresionante llegar a su casa y pedirle que te firme una primera edición de su libro?”, insistía. Obviamente, antes de llegar a la librería ya había decidido comprarlo. Y resultó que el libro era *Poemas de isla...* ¿Y el precio? Siete pesetas según la etiqueta de la cubierta. Pero ése era su precio en 1930, cuando el libro fue publicado por vez primera. Dejo a la imaginación del lector lo que pagué por esta primera edición en el abril de 1999.

Llegamos al encuentro con Josefina puntuales, a las cinco de la tarde del viernes 23 de abril. Los ojos azules de Josefina expresaban sorpresa, curiosidad y felicidad. Así me lo pareció a mí, que era plenamente consciente de estar viviendo uno de los grandes momentos de mi vida: conocer a esta poeta canaria de renombre cuya obra tanto me impresionaba. Cuando llegamos, ya estaban una periodista de las Islas Canarias, Alicia Mederos, y un fotógrafo madrileño, Kike Para. Le presenté a Josefina algunos libros y ella se avino a firmar los documentos de autorización para mis traducciones y posterior publicación por la Eastern Washington University Press.

After many photographs had been taken, I set up my video camera to begin the interview. I asked Josefina about a poem from *Medida del tiempo* which has an epigraph from Luis Rosales, “*La palabra del alma es la memoria*” (“The language of the soul is memory”), and in which she gives a complete list of the legendary figures from the Generation of 1927, all of whom Josefina knew:

*Mis amigos de entonces,
aquellos que leíais mis versos
Y escuchabais mi música:
Luis, Jorge, Rafael,
Manuel, Gustavo [...]
¡y tantos otros ya perdidos!
[...]
Enrique, Pedro, Juan,
Emilio, Federico [...]*

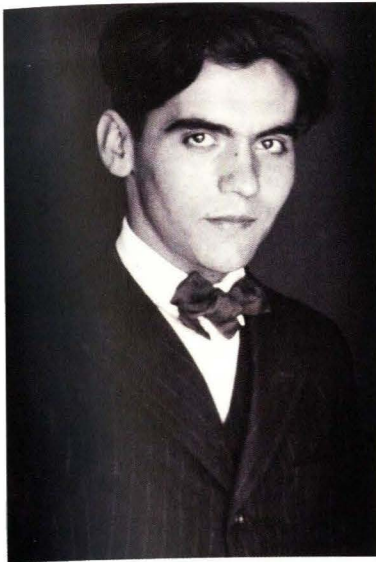
(“My friends in those days, / you who read my poetry / and listened to my music: Luis, Jorge, Rafael, / Manuel, Gustavo... / and so many others now lost! / Enrique, Pedro, Juan, / Emilio, Federico...”)

As I read out those lines, she filled in the surnames: Luis... *Buñuel*, Jorge... *Guillén*, Rafael... *Alberti*, Manuel... *Altolaguirre*, Gustavo... *Durán*, Pedro... *Salinas*, Juan... *Larrea*, Emilio... *Prados*, Federico... *García Lorca*.

I asked her about Lorca, of whom she wrote: *Gitano de la sonrisa / dulce, de azúcar quemada* (“Gypsy with the sweet, / burnt sugar smile”), in an early poem, *Conocimiento de Federico García Lorca, el 28 de abril de 1927* (“Meeting Federico García Lorca on 28 April 1927”). And she was moved by his memory: “He was charming and likeable”, she said. But her smile and the light in her eyes said more than her words. [...] The poem mentioned above, “*Mis amigos de entonces*”, from *Medida del tiempo*, is a quiet lament from someone who was nurtured as a promising young poet, and then abandoned — so she felt — by her mentors, consigned to oblivion by the neglect of the Spanish literary establishment for the last half century. Hence my interest in finding out more about it, particularly its poignant ending:

*[...] Que aunque el afán,
vientos nos dé para encontrarnos,
ignoro en qué ciudad
y si llegará el día
en que vuelva a sentirme descubierta.*

(“[...] For even if we meet again, / propelled by the winds of longing, / I do not know in which city it will be / and whether the day will come / when I once again feel I have been discovered.”)

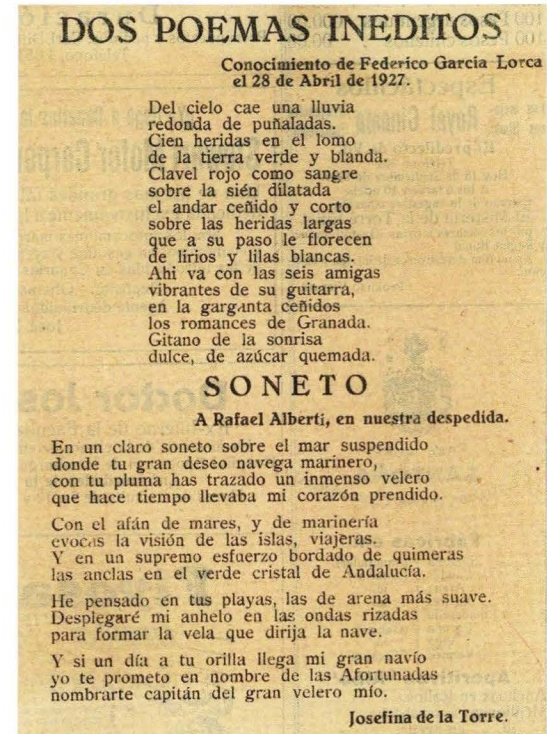


Saqué la primera edición de *Poemas de la isla* que acababa de comprar y le pedí que me lo firmara. Lo hizo con una sonrisa radiante y, sin duda, vale la pena que reproduzca lo que escribió Josefina: *Para Carlos Reyes que ha tenido el valor de venir de tan lejos en busca de mi poesía.*

Después de muchas fotos, instalé mi cámara de vídeo para empezar la entrevista. Le pregunté a Josefina sobre un poema de *Medida del tiempo* que lleva un epígrafe de Luis Rosales, *La palabra del alma es la memoria*, y en el que hace un listado completo de las figuras legendarias de la Generación del 27, todos ellos conocidos por Josefina:

*Mis amigos de entonces,
aquellos que leíais mis versos
Y escuchabais mi música:
Luis, Jorge, Rafael,
Manuel, Gustavo [...]
¡y tantos otros ya perdidos!
[...]
Enrique, Pedro, Juan,
Emilio, Federico [...]*

Mientras yo leía esos versos, ella rellenaba los apellidos: Luis... *Buñuel*, Jorge... *Guillén*, Rafael... *Alberti*, Manuel... *Altolaguirre*, Gustavo... *Durán*, Pedro... *Salinas*, Juan... *Larrea*, Emilio... *Prados*, Federico... *García Lorca*.



Le pregunté sobre Lorca, de quien escribió *Gitano de la sonrisa / dulce, de azúcar quemada* en un poema temprano, *Conocimiento de Federico García Lorca*, el 28 de abril de 1927. Y se emocionó con su recuerdo: *Fue encantador y simpático*, dijo la poeta. Pero la sonrisa de ella y la luz de sus ojos dijeron más que las palabras. [...] El mencionado poema, “Mis amigos de entonces”, de *Medida del tiempo*, es el lamento callado de quien ha sido educada como joven promesa de la poesía, y que resultó, –así lo sintió ella–, abandonada por

EL POETA FEDERICO GARCÍA LORCA, CA. 1925. THE
POET FEDERICO GARCÍA LORCA, CA. 1925.

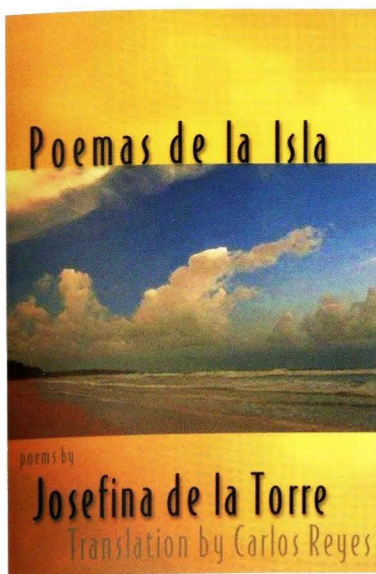
POEMAS DE JOSEFINA DE LA TORRE APARECIDOS EN
EL DIARIO EL PAÍS, 18 NOVIEMBRE, 1929. POEMS OF
JOSEFINA DE LA TORRE. PUBLISHED IN NEWSPAPER
EL PAÍS, NOVEMBER, 18, 1929.

In his introduction to *Poemas de la isla* (1989), Lázaro Santana described Josefina as the ideal portrait of an avant-garde woman. One interesting detail is that she drove her own car, no small matter at a time when women still did not have the right to vote. When I asked her whether she considered herself a feminist or a woman who was ahead of her time, she answered, modestly but firmly, “no”. As to whether she preferred the term *poeta* (“poet”, more modern and feminist) to *poetisa* (“poetess”, more old-fashioned and possibly derogatory), she replied: “I don’t mind which”, but immediately added: “I prefer *poetisa*”. In some interviews, Josefina has described herself as the last of the *poetisas*, being aware, perhaps, that after her no other woman would continue to use this term: a nod to the feminists, after all.

Why were she and Ernestina de Champourcin the only women in Gerardo Diego’s prestigious Anthology? I already knew the answer, but I wanted to hear what she had to say about it. Why the lack of women? Why, among so many men, were there so few women to represent twentieth-century Spanish poetry? She said: “We weren’t the only women in the Generation of 1927. There were others: Concha Méndez, for example.” “But you and Ernes-

tina de Champourcin were the only ones represented in the Anthology.” “Because we were part of the group”, she said, “because we were known”. An excessively modest reply, perhaps, especially now that Joaquín Artilles and Ignacio Quintana have stated in *Historia de la literatura canaria* (“History of Canarian Literature”) that her inclusion was due to the excellent reviews her first two books received. Emilio Miró supports this view in his article “Poetisas del 27” (“Poetesses of the Generation of 1927”, *Ínsula*, 3, 1993), when he tells us that Josefina’s first book, *Versos y estampas* (“Verses and Sketches”, 1927) was praised by critics not only in Spain but also in Latin America.

However, Miró went on to say that these two women appear in Gerardo Diego’s Anthology for *razones caballerosas* (“reasons of chivalry”). This opinion strikes me as condescending, and even insulting, because it ignores the fact that the two of them were well-established poets like Josefina de la Torre and Ernestina de Champourcin. The anthology devotes 673 pages to twenty-five of the greatest male poets writing in Spanish, beginning with Rubén Darío and including Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Pedro Salinas... But why are only twenty-seven



CUBIERTA DE LA EDICIÓN BILINGÜE (ESPAÑOL-INGLÉS) DE *POEMAS DE LA ISLA* DE JOSEFINA DE LA TORRE. TRADUCIDA POR CARLOS REYES, EASTERN WASHINGTON UNIVERSITY PRESS, 2000. COVER OF BILINGUAL (SPANISH-ENGLISH) EDITION OF *POEMAS DE LA ISLA* BY JOSEFINA DE LA TORRE, TRANSLATED BY CARLOS REYES. EASTERN WASHINGTON UNIVERSITY PRESS, 2000

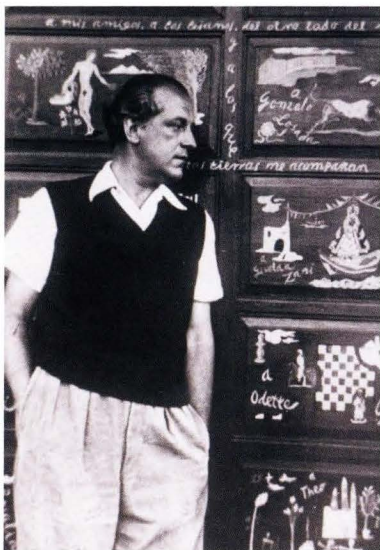
sus mentores, dejada en el olvido por la negligencia del canon literario español del último medio siglo. De ahí mi interés por conocer detalles del mismo, en particular por el sobrecogedor final:

[...] *Que aunque el afán,
vientos nos dé para encontrarnos,
ignoro en qué ciudad
y si llegará el día
en que vuelva a sentirme descubierta.*

Lázaro Santana, en su introducción de *Poemas de la isla* (1989), describió a Josefina como el retrato ideal de mujer de las vanguardias. Un detalle interesante: conducía su propio automóvil, no poca cosa en un tiempo en que las mujeres todavía no tenían derecho a voto. Cuando le pregunté si se consideraba feminista, o mujer que se anticipaba a su época, contestó con un modesto pero rotundo *no*. Sobre si prefería el término *poeta* (más moderno y feminista), a *poetisa* (más viejo y quizá desdeñoso), respondió: *Me es igual*, pero añadió de inmediato: *prefiero poetisa*. En alguna entrevista, Josefina ha dicho de sí misma que es la última *poetisa*, consciente, quizá, de que, después de ella, ya ninguna otra mujer usaría este término. Un guiño, después de todo, a las feministas.

¿Por qué fueron ella y Ernestina de Champourcin las únicas mujeres en la prestigiosa Antología de Gerardo Diego? Ya sabía yo la respuesta pero quería que ella me comentara al respecto. ¿Por qué la escasez de mujeres? ¿Por qué entre tantos hombres había tan pocas mujeres para representar la poesía española del siglo veinte? Dijo ella: *Nosotras no fuimos las únicas mujeres en la Generación del 27. Había otras, Concha Méndez, por ejemplo.* —Pero usted y Ernestina de Champourcin fueron las únicas representadas en la Antología: *Porque éramos parte del grupo*, dijo, *porque éramos conocidas*. Una respuesta demasiado modesta, quizá, especialmente desde que Joaquín Artilles e Ignacio Quintana, en *Historia de la literatura canaria*, afirman que su inclusión se debió a las excelentes críticas que recibieron sus primeros dos libros. Emilio Miró apoya esta tesis en su artículo “Poetisas del 27” (*Ínsula* 3, 1993), cuando afirma que el primer libro de Josefina, *Versos y estampas* (1927), recibió elogios de los críticos no solamente en España sino también en Latinoamérica.

Miró continuó diciendo, sin embargo, que ambas escritoras figuran en la Antología de Gerardo Diego por “razones caballerosas”. Esto me parece una opinión condescendiente, y aun insultante, porque obvia que se trata



EL POETA RAFAEL ALBERTI, CA. 1935. THE POET RAFAEL ALBERTI, CA. 1935

pages devoted to the only two women representing Spanish poetry of the period?

Josefina's apartment is a veritable museum of mementos. Together with the portraits of her family, there is a very nice one of her and Ramón Corroto (her husband) and another of Marlene Dietrich, with a dedication. Framed and hanging on the wall is the precious sonnet handwritten for Josefina by Rafael Alberti on 28 May 1926 and first published in the journal *Verso y Prosa* ("Verse and Prose"). When Alberti's *Cal y canto* ("Stone and Mortar") was published in 1927, the poem was entitled *Busca* ("Search"), and there was no mention of Josefina. Alberti died on 28 October 1999 at the age of 96, leaving Josefina as the last surviving member of the Generation of 1927. But once again, another resounding "oversight", showing how far the role of women in Spanish poetry has been forgotten, was perpetrated when the newspapers insisted that with the death of Rafael Alberti, "the last member of the Generation of 1927" had passed away. Josefina survived him by three years.

Why did she feel that she had been buried in the ashes of oblivion, and why was it so difficult to find her? We can speculate about the reasons, but undoubtedly the root cause

lies in the Civil War. Her contemporaries and mentors during those years were either murdered (Lorca) or died (Salinas) or were exiled (Cernuda). Without them she no longer felt up to writing *vuelos insospechados de gaviota* ("taking flight unexpectedly like a seagull"). Perhaps she exhausted most of her creative energies in films and the theatre, and that may partly explain the lessening of her poetic output. [...] Meanwhile, some better-known women, who fully deserved the honours they received, maintained their status partly through being married to publishers and poets, as, for example, in the case of Concha Méndez, who was married to Manuel Altolaguirre, and Ernestina de Champourcin, the wife of Juan José Domenchina.

This brings us back to the same question... Why only two women, Ernestina de Champourcin and Josefina de la Torre, in the most prestigious anthology of the period, in a work dominated by male poets? The answer, of course, may be implicit in the question. The poetry scene in Spain has been, and to a certain extent still is, dominated by men. The work of poets like Ernestina de Champourcin and Josefina de la Torre simply has not received the critical attention that has been devoted, with more or less favourable results,



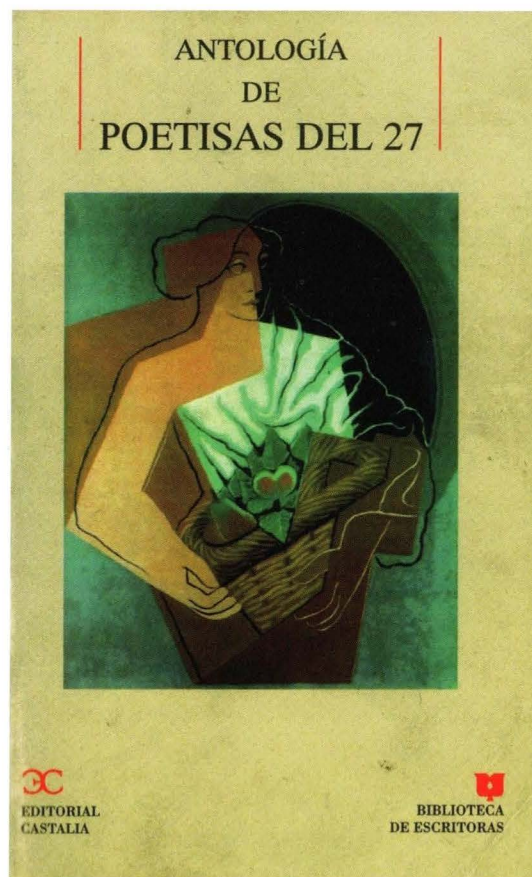
de dos poetas consolidadas como Josefina de la Torre y Ernestina de Champourcin. Una antología que dedica 673 páginas a veinticinco de los más grandes poetas varones que escriben en español, empezando por Rubén Darío e incluyendo a Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Pedro Salinas... Pero, ¿por qué solamente veintisiete páginas dedicadas a las dos únicas mujeres que representan a la poesía española de la época?

El apartamento de Josefina era un verdadero museo de recuerdos. Junto con los retratos de su familia, uno muy simpático de ella y Ra-

món Corroto (su marido), y otro, dedicado, de Marlene Dietrich. Enmarcado y colgado en la pared, el preciado soneto escrito a mano por Rafael Alberti para Josefina, el 28 de mayo de 1926, y publicado por primera vez en la revista *Verso y Prosa*. Cuando se publicó *Cal y canto* de Alberti en 1927, el poema se tituló *Busca* y no llevaba ninguna mención a Josefina. Murió Alberti el 28 de octubre de 1999 a la edad de 96 años, dejando a Josefina como la última sobreviviente del 27. Pero, nuevamente, otro clamoroso “olvido” hacia el papel de las mujeres en la poesía española se materializa cuando los periódicos insisten en que, con la muerte de Rafael Alberti, fallecía “el último de la Generación del 27”. Josefina le sobrevivió tres años.

¿Por qué se sintió ella enterrada en las cenizas del olvido y por qué fue tan difícil hallarla? Podemos especular sobre las razones, aunque, sin duda, el origen está en la guerra civil. Sus coetáneos y maestros durante aquellos años o fueron asesinados (Lorca), o murieron (Salinas) o se exiliaron (Cernuda). Sin ellos ya no tuvo ánimo para escribir *vuelos insospechados de gaviota*. Quizá agotara la mayor parte de sus energías creativas en el cine y el teatro, y eso explique, en parte, la disminución de su producción poética. [...] Mientras tanto, algunas de las más conocidas

LA POETA ERNESTINA DE CHAMPOURCIN, 1930. THE
POET ERNESTINA DE CHAMPOURCIN, 1930



CUBIERTA DE ANTOLOGÍA DE POETISAS DEL 27, DE EMILIO MIRÓ, EDITORIAL CASTALIA, MADRID, 1999.
COVER OF ANTOLOGÍA DE POETISAS DEL 27, BY EMILIO MIRÓ, EDITORIAL CASTALIA, MADRID, 1999

to the rest of those included in Gerardo Diego's Anthology. Only very recently have studies appeared which analyse the work of these women poets in the context of the 1927 group: Emilio Miró in *Ínsula* (May 1993) and in the *Antología de poetisas del 27* ("Anthology of Poetesses of the Generation of 1927"), published by Castalia, which includes a wide selection of poems, a

hundred pages of notes and an introduction. Another important work in this connection is *Absence and Presence: Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*, by Catherine G. Bellver. These two studies constitute an important step towards recognising the poetic contribution of the women of the Generation of 1927.

It is not surprising, then, that *Poemas de la isla* has been virtually ignored by the critics. For one thing, it was published in a limited edition in Las Palmas de Gran Canaria, far from the literary circles of Madrid, and besides, it has not received much attention from the press, which is more interested in the "paparazzi" elements of Josefina's life. Another, more serious matter is lack of distribution. I was shocked to discover that ten years after its publication it was impossible to find a copy of *Poemas de la isla*, either new or second-hand, in the bookshops of the city of Las Palmas de Gran Canaria. It is ironic, and perhaps a stroke of luck, that a copy of this edition, which scarcely reached Madrid, ended up in the University of Kansas Library.

From photographs of Josefina it is clear that as a young and mature woman she was strikingly beautiful, and she remained so in

mujeres, merecedoras de sus honores, mantenían su estatura en parte por estar casadas con editores y poetas, como fueron los casos, entre otros, de Concha Méndez, casada con Manuel Altolaguirre, o Ernestina de Champourcin, con Juan José Domenchina.

Esto nos lleva otra vez a la pregunta... ¿Por qué sólo dos mujeres, Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre, en la más prestigiosa antología de la época, en una obra dominada por los poetas varones? La respuesta, por supuesto, pueda estar implícita en el interrogante. La escena poética en España ha estado, y en cierto modo todavía está, dominada por los hombres. La obra de poetas como Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre sencillamente no ha recibido la atención crítica que sí ha merecido, con mayor o menor fortuna, el resto de los integrantes de la Antología de Gerardo Diego. Sólo muy recientemente han aparecido estudios que analizan la obra de estas poetas en el contexto del grupo del 27: Emilio Miró en *Ínsula* (Mayo de 1993), y en la *Antología de poetisas del 27*, publicada por Castalia, incluye una amplia selección de poemas, cien páginas de notas y una introducción. Otro estudio importante al respecto es *Absence and Presence; Spanish Women Poets of the 1920s and 1930s* ["Ausencia y presencia;

poetas españolas de los 20 y 30"], de Catherine G. Bellver. Ambos estudios son un paso importante para poner en valor la contribución poética de las mujeres de la Generación del 27.

No sorprende entonces que *Poemas de la isla* apenas haya merecido la atención de la crítica. Por un lado, se publicó en edición limitada en Las Palmas de Gran Canaria, lejos de los círculos literarios de Madrid, y, además, no ha gozado de mucha atención por parte de la prensa, más proclive a los elementos *paparazzi* de la vida de Josefina. Distinto asunto, y más grave, es la no distribución de los libros. Me escandalizó descubrir que diez años después de su publicación era imposible encontrar un ejemplar de *Poemas de la isla*, ni usado ni nuevo, en las librerías de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Es una ironía, y quizá un golpe de suerte, que uno de los ejemplares de *Poemas de la isla* de 1930, que apenas llegó a Madrid, fuera a parar a la Biblioteca de la Universidad de Kansas.

De las fotografías de Josefina resulta claro que fue una joven y madura mujer asombrosamente bella, y seguía siéndolo en su senectud. Santana ha dicho: *Josefina debió causar en aquel círculo festivo e inquieto una impresión fascinante: y no únicamente por su ta-*

her old age. Santana has written: “Josefina must have made a fascinating impression on that festive, restless circle, not only because of her talent, but also her extraordinary physical beauty” (*Poemas de la isla*, 1989). It is therefore no surprise that Josefina had a long list of suitors, including the poet Rafael Alberti, the film director Luis Buñuel and the well-known actor Ramón Corroto, twenty-six years her junior, whom she married in 1977.

It was getting dark, and I feared that we might be exhausting her by our presence and our questions. But Josefina cheerfully told us: “No, I’m not tired, not at all”, and invited us to continue the conversation. I quoted her own definition of poetry, included in Diego’s 1934 Anthology, which reads: *Está tan unida a tanto misterio, que, por desconocida, nunca me había parado a pensar lo que era. Sólo a sentir que es* (“There is so much mystery connected with it that because it is unknown I had never stopped to think about what it was. I just feel that it is”). When I asked her whether she felt it the same way after so many years, her only answer was a definite “yes”. Josefina is no longer with us, but we have her poetry, which we carry in our memory as her testament.

*Llevabas en los pies arena blanca
de una playa desconocida.
Por eso cuando a mí llegaste
no sentí tus pisadas.
Llevabas en la voz desnuda
un compás de espera.
Por eso cuando me hablaste
no pude medir tu voz.
Llevabas en las manos abiertas
espuma blanca de aquel mar.
Por eso de tu bienvenida
no pude conservar las huellas.
Todo tú venías en mi busca
y no pude reconocerte.
¡Arena blanca,
compás de espera,
espuma blanca! [...]
Inquieto sueño de la verde orilla
rizado de preguntas [...]*

(“There was white sand on your feet / from an unknown beach. / That is why I did not hear your footsteps / as you approached me. / There was a pause / in your naked voice. / That is why I could not measure your voice / when you spoke to me. / There was white foam from that sea / in your open hands. / That is why I could not preserve the traces of your welcome. / The whole of you came in search of me / and I could not recognise you. / White sand, / Pause, / white foam! [...] / Restless dream of the green shore / rippling with questions.” [...])

lento; también por su extraordinaria belleza física, (Poemas de la isla, 1989). No es de extrañar, pues, la larga lista de pretendientes de Josefina, incluyendo al poeta Rafael Alberti, al cineasta Luis Buñuel o el conocido actor Ramón Corroto, veintiséis años menor que ella, con quien contrae matrimonio en 1977.

Caía la noche, y pensé que quizá estábamos agotando sus fuerzas con nuestra presencia y nuestras preguntas. Pero dijo Josefina alegremente: “No, no estoy cansada, de ninguna manera”, invitándonos a prolongar la conversación. Cité su propia definición sobre la poesía, recogida en la Antología de Diego de 1934, que reza: *Está tan unida a tanto misterio, que, por desconocida, nunca me había parado a pensar lo que era. Sólo a sentir que es.* Cuando pregunté si después de tantos años lo sentía de igual manera, un sí definitivo fue única respuesta. Ya no está Josefina entre nosotros pero tenemos su poesía que llevamos en la memoria como su testamento.

*Llevabas en los pies arena blanca
de una playa desconocida.
Por eso cuando a mí llegaste
no sentí tus pisadas.
Llevabas en la voz desnuda
un compás de espera.*



*Por eso cuando me hablaste
no pude medir tu voz.
Llevabas en las manos abiertas
espuma blanca de aquel mar.
Por eso de tu bienvenida
no pude conservar las huellas.
Todo tú venías en mi busca
y no pude reconocerte.
¡Arena blanca,
compás de espera,
espuma blanca! [...]
Inquieto sueño de la verde orilla
rizado de preguntas [...]*

JOSEFINA DE LA TORRE, LAS PALMAS DE GRAN CA-
NARIA, 1930

MEDIODIA

Llueve sol sobre la arena *mojada*
~~mojada~~
y en la orilla *hay muchas piedrecitas*
~~hay muchas piedrecitas menudas~~
~~brillantes.~~ *menudas y brillantes.*
En el horizonte
corta el mar una cinta de roca,
jugosa de agua.
Pasan las barcas que vienen de pesca
y al pasar dejan
un brillo de plata, nerviosa,
de los peces que traen en el fondo.
Hay muchas velas blancas *junto al cielo*
~~junto al cielo,~~
mas allá, *desde miran los ojos*
~~donde miran los ojos,~~
y en las olas pequeñas
que van a la playa,
unos niños desnudos *jugando*
~~jugando,~~
con la espuma blanca.
La isla junto al mar,
descalza.

Josefina de la Torre.

PAGINA DE LA JOVEN LITERARIA

Josefina de la Torre

Con Josefina de la Torre iniciamos nuestro proyecto de dar a conocer, en esta página, los nuevos valores literarios de las islas. Publicamos hoy, una selección de su libro «Versos y Estampas», 1927; extractos de la crítica que la prensa española dedicó a «Versos y Estampas»; y varios poemas inéditos que la escritora nos ha enviado desde su isla, Gran Canaria.

¿Qué piensa de su obra Josefina de la Torre? Lo hemos preguntado. «Híeme mi libro—ha contestado ella—sin darme cuenta, sin pensar siquiera en que había de ser motivo que ocupara a críticos. Todavía me parece un juego.» Y sin embargo, dos o tres jóvenes, ¡oh, Pedro Salinas! hemos pensado que Josefina de la Torre canta en sus islas el auténtico canto de la Poesía.

Lo que dice la crítica española de Josefina de la Torre

«Estampas y, a veces, por su gracia infantil—sin malicia, sin truco—calcomanías, dulces y breves calcomanías pasadas al cristal de la memoria con transparente delicadeza. No inconsistente ni fingida: lograda, sí, con íntimo esfuerzo lírico, en virtud de una forma cierta, breve, medida con clara proporción...»

Poesía marinera, poesía nacida del mar y del mar rodeada, como la isla... Poesía del Sur. El aire que la mueve—ella la suspira—no se la lleva. Por dentro, la fija y contiene una emoción sencilla, larga, que se sienta al lado del verso y le envuelve en miradas. Josefina de la Torre, con este libro, está, fiel al blanco que se ha fijado y la poesía con qué disparó, dentro, con esta colocación, de nuestra mejor poesía joven.» Juan Chabás («La Libertad», Madrid.)

«Vellocinos de Málaga! (Nada de vellocinos.) Vellocinos de la isla...»

el andaluz. Patriarca del Guadalquivir.) Gecó. («El Sol». Madrid.)

«El libro—en fin, lector—tiene un prólogo de Pedro Salinas. ¡Buena cuerda de nudos la que él nos ofrece para medir como se desliza—grácil y segura entre brisas y azules la vela espiritual—atlántica—de Josefina de la Torre. ¡Poesía atlántica, de allá abajo...! ¡Poesía de una isleña—de Las Palmas—! ¡Poesía del mar...!» Luis Villalonga. («El Debate». Madrid.)

«Josefina de la Torre es, toda entera, fragancias puras de poesía joven. Neta poesía hacia dentro, cara al alma, jugosa de mocedad, plena de esperanzados saludos.» José María Alfaro. («Heraldo de Madrid».)

«Entrar en su libro es entrar en una isla ignorada, maravillosa, es dejar atrás, muy lejos, las torpes cosas frías para recorrer un mundo imaginario, imaginado, estremecido y sensible. Por ese mundo—lírico, espiritual, de genuina poetisa—hay que dar gracias a Josefina de la Torre». E. Salazar y Chapela. («El Sol», de Madrid.)

«¡Como se advierte en este libro de Josefina de la Torre que la poesía es por igual una encantadora amiga del verso y de la prosa! Primer libro, tembloroso, hecho de lejanas palpitaciones que poco a poco fueron hallando su exacto molde en el más tierno idioma lírico.» Benjamín Jarués. («Papel de alfileres». Sevilla.)

VERSOS Y ESTAMPAS (1)

Como el viento tu recuerdo viene y va sobre mi frente tan pronto quieto y dormido como despierto y seguro. Ya me acaricia en los ojos como me hiera en las sienas. Ya se me para en los labios o me tiembla en las palabras. Tu recuerdo como el viento que si se esconde ya vuelve. ¡Airecito de mis ojos que me riza el pensamiento!



ni en el pelo, ni en la frente. Pero este rosario mío de las letras de tu nombre ¡cómo me gusta rezarlo!
(!) El murmullo de la playa entra a oscuras por la ventana cerrada, entra las maderas

que la luna era una reina de jazmín que salía por las noches con su regador de plata para regar su jardín.
¡El mar, el mar, y mi niño que no se quería dormir!

que me voy quedando sola con las dos manos vacías. Amigo, con tu pañuelo has despertado mi olvido y te llevas en tus bordes la flor blanca de mis sienas. No quiero mi traje azul ni mi delantal de encaje, que ya me han dejado sola con los pies dentro del agua. Amigo, con tu recuerdo se riza el aire del mar. Estela sobre las olas, peregrino pensamiento.

Hoy la tarde era serena, con un cielo de oro; y mañana igual, todo era sereno y sus días. Y, ¿qué juego me queda hoy? Se oían los nombres de las tintas voces y corrimos llevando la mano a todas las niñas paradas en un corro muy grande. Comenzamos un juego, siempre, con una niña en el centro del corro. Y empezábamos a jugar lentamente, con una ligera inclinación. Pasaba la rueda sobre el suelo. Ahora azul, ahora rosa, ahora blanco como un pequeño arco iris. La niña delgada, infantil, se perdía entre las manos enlazadas. Y el mar y la arena se tornaban rosas, sobre las cabezas de los pies descalzos de todas las niñas.

Como era al amanecer, me desperté acostada y fueron todos a recibirme. Llegaban los padres y la hermana después de aquel viaje tan largo. Y yo iba a ver a «mamá», a «papá»... Yo me acordaba. Toda mi fantasía vagaba por el derredor y no podía dormir. Se despertó primero el rodar de un coche. Luego unas voces que se acercaban y el ruido que se llenó de besos. Y ahora, en la habitación, una linterna de cascabeles. La cabeza se me desvaneció. ¡Qué alegría era la llegada! Se abrió la puerta de mi cuarto y entraron dos señoras con los brazos abiertos. Sentí que me abrazaban, que me abrazaban, y unos momentos ahogada entre las flores húmedas y en el perfume cálido



JOSEFINA DE LA TORRE
¿Última voz del
modernismo canario?

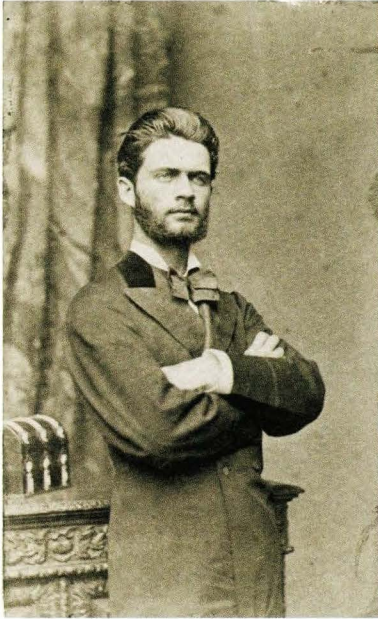
The Last Voice of
Canarian Modernism?

EUGENIO PADORNO

LOS POETAS CANARIOS ALONSO QUESADA, SAULO TORÓN Y TOMÁS MORALES, 1918. THE CANARIAN POETS ALONSO QUESADA, SAULO TORÓN AND TOMÁS MORALES, 1918

IN 1914, WHEN JOSEFINA DE LA TORRE BEGAN to write her first poems, the best of Canarian poetry was coming to fruition, thanks to a group of writers, centred around Domingo Rivero, by now in his sixties, which embodied the modern spirit of lyric poetry in the Islands. Alonso Quesada had finished his book *El lino de los sueños* (“The Thread of Dreams”), for which he was looking for a publisher; Saulo Torón was fully occupied composing and structuring *Las monedas de cobre* (“The Copper Coins”). Tomás Morales, in his retreat at Agaete, had probably begun rewriting *Las Rosas de Hércules* (“The Roses of Hercules”), basing it on his first book, *Poemas de la gloria, del amor y del mar* (“Poems of Glory, Love and the Sea”), unanimously recognised as the origin of the literary flowering which was in full swing at that time, for indeed, as Claudio de la Torre was to declare years later, Morales “was the instigator [...] of a modern kind of poetry in his region. The exuberance of his language and of his

EN 1914, CUANDO JOSEFINA DE LA TORRE EMPIEZA a escribir sus primeros poemas, lo mejor de la poesía canaria está fructificando por obra y gracia del núcleo humano que encarna, en torno al ya sexagenario Domingo Rivero, el espíritu moderno de la lírica insular. Alonso Quesada ha concluido *El lino de los sueños*, libro para el que busca editor; a Saulo Tolón le absorbe la redacción y estructuración de *Las monedas de cobre*. Es probable que Tomás Morales haya empezado a recomponer, en su retiro de Agaete, *Las Rosas de Hércules*, a partir de su primer libro, *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*, el origen –unánimemente reconocido– de la eclosión literaria que por entonces se está viviendo, pues, como, en efecto, afirmará años más tarde Claudio de la Torre, Morales *fue el promotor, [...] de una moderna poesía en su tierra. A su verbo exuberante y a su exuberante simpatía, a más de su libro los Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar [...] se debió, quizá, todo el movimiento poético del*



EL POETA CANARIO DOMINGO RIVERO GONZÁLEZ, 1872. THE CANARIAN POET DOMINGO RIVERO GONZÁLEZ, 1872

affable personality, as well as his book *Poemas de la gloria, del amor y del mar*, were arguably responsible for the whole poetic movement of the Canary Islands, which amounted to little more than what was produced in a single city: Las Palmas”.

Whereas in other regions of the Hispanic world the period of Modernist aesthetics ended around 1914, in the Canaries, because of the particular evolution of its cultural tempo, the Modernist phase (which is inseparable from the process of modernisation in the Islands) lasted much longer; it should be remembered that Book II of *The Roses of Hercules* was published in 1919, and that the work of Saulo Torón extended into the second half of the twentieth century: *Las monedas de cobre* (“The Copper Coins”, 1919), *El caracol encantado* (“The Enchanted Snail”, 1926), *Canciones de la orilla* (“Songs of the Shore”, 1932), *Frente al muro* (“Facing the Wall”, 1963) and *Frente al muro, Resurrección y otros poemas* (“Facing the Wall, Resurrection and Other Poems”, 1970). We should also bear in mind that for its leading practitioners in the Canaries, as in Spanish America, Modernism also involved a desire to establish the distinctive identity of their creative work and to differentiate it from others; never before in the Canary Islands had the terms

foundation and *culture* been so inseparably bound together, as a result of the unavoidable local dialogue of writers and artists with the milieu which fate had allotted to them.

In 1934, in a lucid article entitled “¿Existe una tradición?” (“Does a Tradition Exist?”), the essayist Juan Manuel Trujillo cited the work that Josefina de la Torre had published up till then as one of the pillars that sustained his faith in the existence of a cultural history in the Canaries. Thus the question of whether a literary tradition existed in the Islands was answered by the essayist as follows: “For the present writer there is no doubt about it, because he can see Viana in Josefina de la Torre, for example, and vice versa: Josefina de la Torre in Antonio de Viana.” And so in 1934, the year in which Gerardo Diego published the second edition of his poetic anthology in which Josefina’s work was represented, she was recognised as the youngest extreme of that tradition.

One should not forget that the book conceived and published by Gerardo Diego in 1932, *Poesía española. Antología, 1915-1931*, is a selection of a *group*, the “foundational” anthology of the so-called Generation of 1927, a concept which, incidentally, has for some time been seriously questioned from a



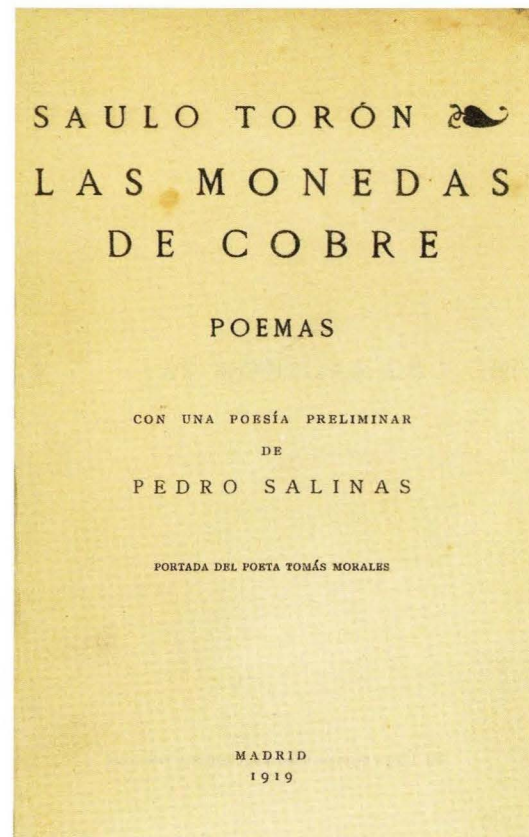
EL POETA SAULO TORÓN (FILA SUPERIOR A LA DERECHA) A LOS DIECINUEVE AÑOS CON UNOS AMIGOS, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1904. THE POET SAULO TORÓN (TOP ROW ON RIGHT) AT THE AGE OF NINETEEN WITH FRIENDS, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1904

PORTADILLA DEL POEMARIO *LAS MONEDAS DE COBRE* DE SAULO TORÓN CON POESÍA PRELIMINAR DE PEDRO SALINAS Y DISEÑO DE PORTADA DE TOMÁS MORALES, MADRID, 1919. TITLE PAGE OF *LAS MONEDAS DE COBRE* BY SAULO TORÓN WITH PRELIMINARY POEM BY PEDRO SALINAS AND COVER DESIGN BY TOMÁS MORALES, MADRID, 1919

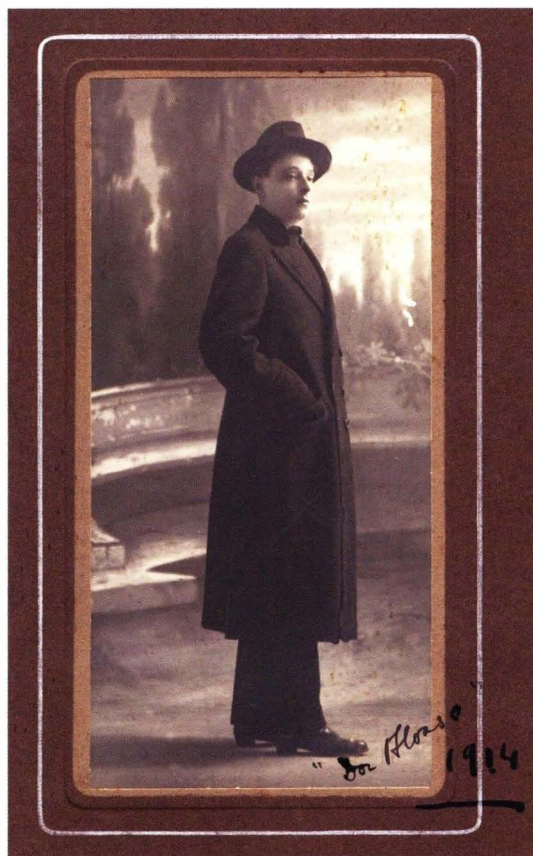
Archipiélago que es apenas poco más del que engendra una sola ciudad: Las Palmas.

Si en otras latitudes hispánicas el momento de la estética modernista se extingue hacia 1914, en Canarias, por el especial desarrollo de su *tempo* cultural, la etapa modernista (inseparable del proceso de la modernidad de las Islas), se mantuvo bastante más; recuérdese que el Libro II de *Las Rosas de Hércules* se editó en 1919, y que la obra de Saulo Torón se despliega hasta más allá de la segunda mitad del siglo XX: *Las monedas de cobre* (1919), *El caracol encantado* (1926), *Canciones de la orilla* (1932), *Frente al muro* (1963) y *Frente al muro, Resurrección y otros poemas* (1970). Asimismo debe tenerse en cuenta que, como en Hispanoamérica, el modernismo también supuso para sus protagonistas en Canarias la voluntad de otorgar diferencia e identidad a su trabajo creador; nunca antes había habido en Canarias una más plena adherencia entre los términos *fundación* y *cultura*, resultado del originario e indeclinable diálogo del escritor y del artista con el medio que le había tocado en suerte.

El ensayista Juan Manuel Trujillo, en un lúcido artículo de 1934 titulado “¿Existe una tradición?”, hacía de la obra hasta entonces divul-



gada por Josefina de la Torre uno de los pilares que sostenían su fe en la existencia de un pasado cultural en Canarias. De modo que a la pregunta de si existía una tradición literaria en Canarias, el ensayista contestaba lo siguiente: *Para el que estas líneas escribe no hay duda, porque él encuentra a Viana en Josefina de la Torre, por ejemplo, y recíprocamente: a Josefina de la Torre en Antonio de Viana.* De modo que en 1934, año en que Gerardo Diego publi-



EL POETA CANARIO ALONSO QUESADA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1914. THE CANARIAN POET ALONSO QUESADA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1914

scientific point of view. Josefina de la Torre is included in the book published by Gerardo Diego in 1934, *Poesía española. Antología (contemporáneos)*, designed — as Diego once stated — as one volume of a general anthology of Spanish poetry. Josefina de la Torre was not, therefore, a member of the 1927 group of poets (although almost all of them were friends of hers), but that did not mean she was not a young *contemporary* poet; in

other words, she was clearly aware of the direction her poetry should take, in accordance with the highly influential trends of the period. To be more precise, I mean that she was contemporary in the openness of her temperament as a human being, in her desire to gain access to spheres of activity and experiences which had hitherto been confined to men. Is this the characteristic that marks her out as *avant-garde*?

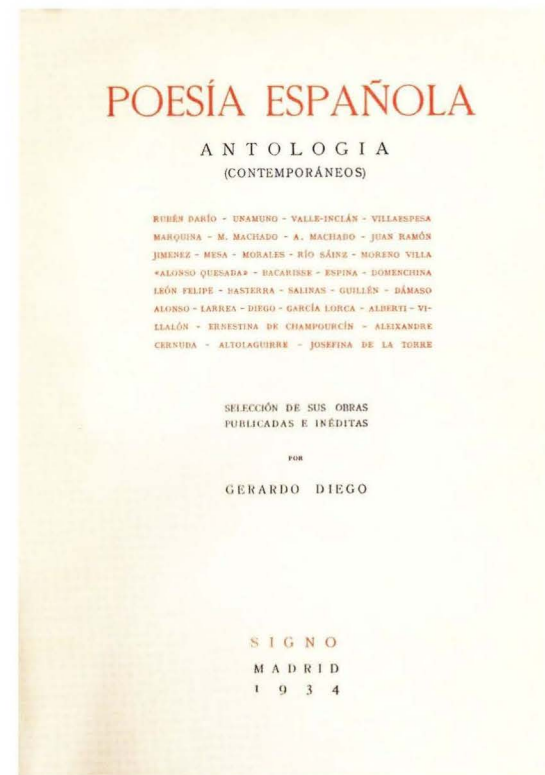
Diego's two anthologies are different, and not all the authors represented in them can be transferred from one to the other, because to do so would violate the aesthetic principles underlying their organisation. [...] Whereas in the debate following the publication of the first volume Diego denied that the book was a promotional exercise, in the one which took place following the appearance of the second anthology he defended its historical character. The argument which is used to support the view that Josefina de la Torre belongs to the Generation of 1927, the fact that her work is represented in Diego's second selection, could also be applied to Tomás Morales and Alonso Quesada, who appear in the same volume. In terms of the aesthetic and chronological criterion employed by Diego in his second anthology, the point is simply that in an overview of Panhispanic



CUBIERTA Y PORTADILLA DE *POESÍA ESPAÑOLA. ANTOLOGÍA (CONTEMPORÁNEOS)*. SELECCIÓN DE GERARDO DIEGO. ED. SIGNO, MADRID, 1934. COVER AND TITLE PAGE OF *POESÍA ESPAÑOLA. ANTOLOGÍA (CONTEMPORÁNEOS)*. SELECTED BY GERARDO DIEGO. ED. SIGNO, MADRID, 1934

ca la segunda edición de su antología poética, en la que estaba representada la obra de Josefina, ésta es reconocida como el extremo más joven de aquella tradición.

No debe olvidarse que el libro concebido y publicado por Gerardo Diego en 1932, *Poesía española. Antología, 1915-1931*, es una selección *de grupo*, florilegio “institucionalizador” de la llamada Generación del 27, un concepto, por cierto, que de un tiempo a esta parte hemos visto cuestionar con contundencia científica. Josefina de la Torre figura en el libro publicado por Gerardo Diego en 1934, *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*, pensado –refirió Diego en algún momento– como el tomo de una antología general de la poesía española. Josefina de la Torre no es pues una poeta del grupo de 1927 (aunque mantuvo amistad con casi todos sus miembros), pero eso no le impidió ser una joven poeta *contemporánea*, es decir, que tenía clara conciencia del rumbo que debía dar a su poesía, de acuerdo con las incitaciones apremiantes de la época. O mejor: hablo de una contemporaneidad que residía en la apertura de su talante humano, en el deseo de alcanzar ámbitos y experiencias hasta entonces reservados a los varones. ¿Es éste el trazo que entrega su perfil de ser *vanguardista*?



Las dos antologías de Diego son distintas, y no todos los autores representados en ellas son trasvasables de una a otra, porque se atentaría contra los principios estéticos que sirvieron para organizarlas. [...] Si en el debate que siguió a la publicación de la primera, Diego negó el carácter promocional del libro, en el debate que asimismo siguió a la segunda, Diego defendió el carácter histórico de ésta. El argumento por el que se sustenta la opinión de que Josefina de la Torre pertenece a la genera-



EL POETA GERARDO DIEGO, CA. 1930. THE POET GERARDO DIEGO, CA. 1930



EL POETA PEDRO SALINAS, 1934. THE POET PEDRO SALINAS, 1934

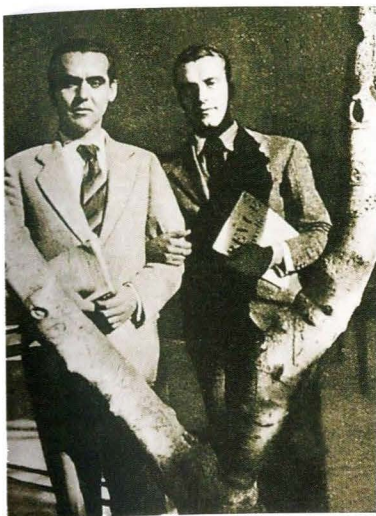
poetry up to 1934, Josefina de la Torre is the last representative of a contemporary poetic tradition which begins with Rubén Darío.

Although it is perhaps unnecessary to do so, let us remind ourselves of the membership list of that generation, according to the testimony of those who acted in a sense as Diego's "advisors" during the preparation of the 1932 volume. In his essay "Una generación poética (1920-1936)" ("A Poetic Generation: 1920-1936"), included in his book *Poetas españoles contemporáneos* ("Contemporary Spanish Poets"), Dámaso Alonso states that this pioneering generation was composed not only of those who went on that famous journey to Seville in December 1927 to pay homage to Góngora and read their own verse — Jorge Guillén, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Juan Chabás and Alonso himself — but also others who did not make the trip: Pedro Salinas, Luis Cernuda (who was in the audience) and Vicente Aleixandre. Associated with this core group, according to Alonso, were José Bergamín, Manuel Altolaguirre and Emilio Prados. And in a footnote, we read the following: "Another writer very closely connected with the Generation was Claudio de la Torre, who was then starting out as a novelist and was later to succumb to his theatrical

vocation." It is equally true that a couple of years before the beginning of the generational period defined by Alonso (1920), Claudio de la Torre had published his book of poems *El canto diverso* ("The Varied Song") in Madrid, with a prologue by Enrique Díez-Canedo.

In "Lenguaje del poema, una generación" ("The Language of Poems, a Generation"), the appendix to his book *Lenguaje y poesía* ("Language and Poetry"), Jorge Guillén set down the following statement: "If a generation is a group of men born over a fifteen-year period, the cardinal date of this generation would be 1898: in that year Federico García Lorca, Dámaso Alonso and Vicente Aleixandre were born. Pedro Salinas (1891), Jorge Guillén (1893) and Gerardo Diego (1896) were older. One year younger than Lorca is Emilio Prados, born in 1899. Luis Cernuda (1902), Rafael Alberti (1903) and the youngest of all, Manuel Altolaguirre (1905), belong to the present [twentieth] century. The interval from Salinas to Altolaguirre corresponds to the fifteen years that are strictly required." Strictly, in theoretical terms.

He goes on to say: "This strict chronological condition is also fulfilled by Antonio Espina, Pedro Garfias, Adriano del Valle, Juan Larrea, Juan Chabás, Juan José Domenchina, José



LOS POETAS FEDERICO GARCÍA LORCA Y RAFAEL ALBERTI, CA. 1930. THE POETS FEDERICO GARCÍA LORCA Y RAFAEL ALBERTI, CA. 1930

ción del 27 (su obra está representada en la segunda selección de Diego), también podría valer para Tomás Morales y Alonso Quesada, que figuran en las mismas páginas. El hecho que responde al criterio estético y cronológico llevado por Diego a su segunda antología es simple: Josefina de la Torre es (en una visión de la poesía panhispánica que llega hasta 1934), la última representante de una contemporaneidad poética que comienza con Rubén Darío.

Voy a recordar, tal vez innecesariamente, la relación nominal de aquella generación, según testimonios de quienes, en cierta medida, actuaron como “asesores” de Gerardo Diego para la realización del libro de 1932. En su ensayo “Una generación poética, 1920-1936”, recogido en su libro *Poetas españoles contemporáneos*, Dámaso Alonso afirma que la innovadora generación la forman no sólo los que hicieron en diciembre de 1927 el renombrado viaje a Sevilla para homenajear a Góngora y leer versos propios, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Juan Chabás y el propio Alonso, sino otros que no hicieron aquel viaje: Pedro Salinas, Luis Cernuda (entre el auditorio) y Vicente Aleixandre. Según Dámaso Alonso, cercanos al grupo nuclear estuvieron José Bergamín, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados. Y en una de las notas de a pie de página se lee

lo siguiente: *Muy ligado con la generación estaba Claudio de la Torre, que entonces comenzaba como novelista y había de ceder después a su vocación teatral.* No es menos cierto que un par de años antes del comienzo del periodo generacional delimitado por Alonso (1920), Claudio de la Torre había publicado en Madrid su libro de poemas *El canto diverso*, con prólogo de Enrique Díez-Canedo.

Jorge Guillén, en su “Apéndice: lenguaje del poema, una generación”, de su libro *Lenguaje y poesía*, dejó escrita esta afirmación: *Si una generación agrupa a hombres nacidos durante un periodo de quince años, esta generación tendría su fecha capital en 1898: entonces nacen Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre. Mayores eran Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego: del 91, del 93 y del 96. Un año más joven que García Lorca es Emilio Prados, del 99. A este siglo [XX] pertenecen Luis Cernuda, de 1902, Rafael Alberti, del año 3, y el benjamín Manuel Altolaguirre, del año 5. De Salinas a Altolaguirre se extienden los tres lustros de rigor –de rigor teórico.*

Y añade: *También cumplen con su rigor cronológico Antonio Espina, Pedro Garfias, Adriano del Valle, Juan Larrea, Juan Chabás, Juan José Domenchina, José María Hinojosa, José María Quiroga, los de la revista Meseta*

María Hinojosa, José María Quiroga, the group from *Meseta* magazine in Valladolid, those from *Mediodía* en Seville, Miguel Pizarro, Miguel Valdivieso, Antonio Olivares...” This article constantly refers to the contribution of Castilian and Andalusian poetry to the Spanish poetic tradition through this generation.

Other Canarian poets fulfilled that “strict theoretical condition” and used the same publications as Josefina de la Torre (*Alfar, Azor, España, La Gaceta Literaria, Verso y prosa*, and so on) to promote their work: Claudio de la Torre, Félix Delgado, Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera... For some of these poets a special label was invented, out of a curious kind of academic obstinacy: that of the *entorno*, or “circle”, of the Generation of 1927, as in the publication entitled *Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada* (“Poets of 1927: the Generation and its Circle: an Anthology with Commentary”, 1998). The danger with this kind of catch-all term, such as “circle”, is that it can be used, in the case of the Canaries, to justify enlarging the Generations of 1898, 1936, 1950, and so on.

In 1924, ten years after that precocious moment when Josefina produced her first

poems, Domingo Rivero provides us with a personal response to the character of this very young poet’s work, based on what he knew of it up to that time; his appreciation is to be found in the following composition, which he dedicates to her:

*No el águila que audaz remonta el vuelo,
Para escalar el cielo,
Tu juvenil inspiración ha sido.*

*Tus versos se parecen a palomas
Que vuelan hasta las cercanas lomas
Para volver al nido.*

(“Your youthful inspiration has not been / an eagle boldly soaring aloft / to ascend the sky. / Your poems are like doves / which fly to the nearby hills / And return to their nests.”)

We should not lose sight of the fact that by now a taste for the Neo-Baroque was in the air, and that this was not shared by Rivero, who was clearly opposed to a self-important aesthetic of intellectualism and hermeticism. Rivero knew what he was saying, and what he claims to find in Josefina’s poems is not an audacious inspiration seeking to reach the highest summit (perhaps a kind of reminiscence of the Tower of Babel, the origin of men’s failure to communicate with each other), but rather the product of a

de Valladolid, los de Mediodía de Sevilla, Miguel Pizarro, Miguel Valdivieso, Antonio Olivar... No deja de hablarse en este artículo de la contribución que, a través de esta generación, hacen las poesías castellana y andaluza a la tradición poética española.

Cumplen con aquel “rigor teórico” y usan de las mismas páginas promocionales de Josefina de la Torre (*Alfar, Azor, España, La Gaceta Literaria, Verso y prosa*, etcétera) otros poetas canarios: Claudio de la Torre, Félix Delgado, Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera... Para algunos de estos poetas se inventó el marbete especial, por curioso empeño académico, de «entorno» de la generación del 27, como exhibe la publicación titulada *Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada* (1998). Se corre así el peligro de que con esta especie de comodín que es el “entorno” puedan justificarse, por lo que se refiere a Canarias, las ampliaciones generacionales del 98, 36, 50...

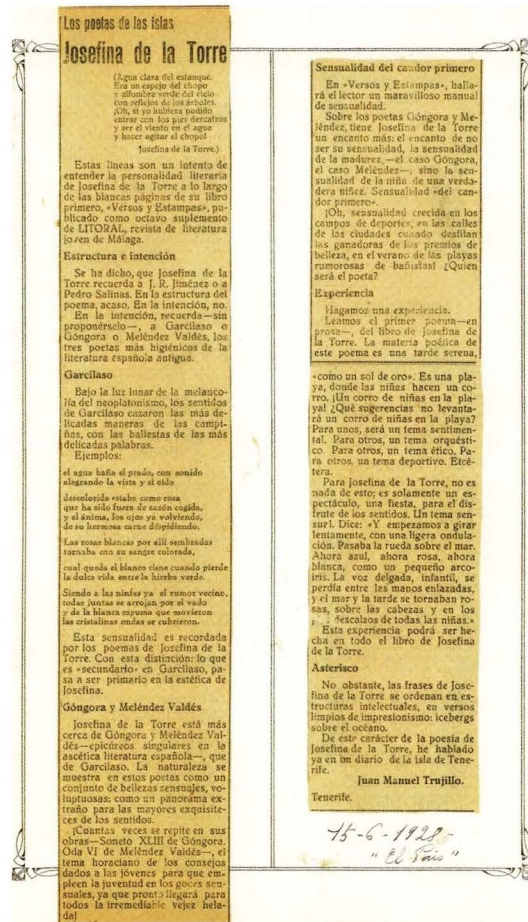
Diez años más tarde del momento precoz de los primeros poemas de Josefina, en 1924, Domingo Rivero nos entrega un testimonio personal sobre el signo de cuanto hasta la fecha conoce de lo escrito por la jovencísima poeta; la apreciación consta en la siguiente composición, que a ella dedica:

*No el águila que audaz remonta el vuelo,
Para escalar el cielo,
Tu juvenil inspiración ha sido.*

*Tus versos se parecen a palomas
Que vuelan hasta las cercanas lomas
Para volver al nido.*

No podemos perder de vista que ya está en el ambiente el gusto por el neobarroco, del que disiente Rivero, claro enemigo de una estética ensoberbecida en el intelectualismo y el hermetismo. Don Domingo sabía lo que decía, y en los versos de Josefina dice ver no la osada inspiración que quiere alcanzar la más alta cumbre (acaso como una reminiscencia del episodio de la construcción de Babel, que originó la incomunicación entre los hombres), sino el resultado de un talante sencillito, de un controlado impulso de inspiración que vigila el retorno de los versos a su origen, como en el justo estiramiento del resorte de que habló el clásico.

Don Domingo Rivero “veía” palomas donde tres años más tarde, Pedro Salinas, el prologuista del primer libro de Josefina, *Versos y estampas*, ve –cito textualmente– *el águila misma de la inspiración*, como si se tratara de una solapada réplica al anciano poeta. Del tópico, que debía estar en el ambiente, echa mano Guillermo de Torre en un artículo titula-



RESEÑA EN PRENSA DE JUAN MANUEL TRUJILLO SOBRE LA POÉTICA DE JOSEFINA DE LA TORRE, *EL PAÍS*, 1928. PRESS REVIEW BY JUAN MANUEL TRUJILLO OF THE POETRY OF JOSEFINA DE LA TORRE, *EL PAÍS*, 1928

simple temperament, of a controlled impulse of inspiration which vigilantly ensures that the poems find their way home, as in the moderate stretching of the spring referred to by classical writers.

Domingo Rivero saw doves where three years later Pedro Salinas, author of the prologue to

Josefina's first book, *Versos y estampas* ("Verses and Sketches"), saw (and I quote) "*el águila misma de la inspiración*" ("the very eagle of inspiration"), almost like a sly retort to the old poet. The same metaphor, which must have been in the air, is used by Guillermo de Torre in an article entitled "Alquimia y mayéutica" ("Alchemy and Maieutics"), in which pure poetry and the upward flight of the creationist image are associated with each other; let us recall Guillermo de Torre's exact words: "By progressively ascensional degrees, the poet thus attains the total purification of free suggestive cerebration and the telluric flight of the image, which ascends avionically to a hyperspatial plane. And in that hyperborean latitude he seeks the immaculate abstraction of poetry in the most refined sense of the word."

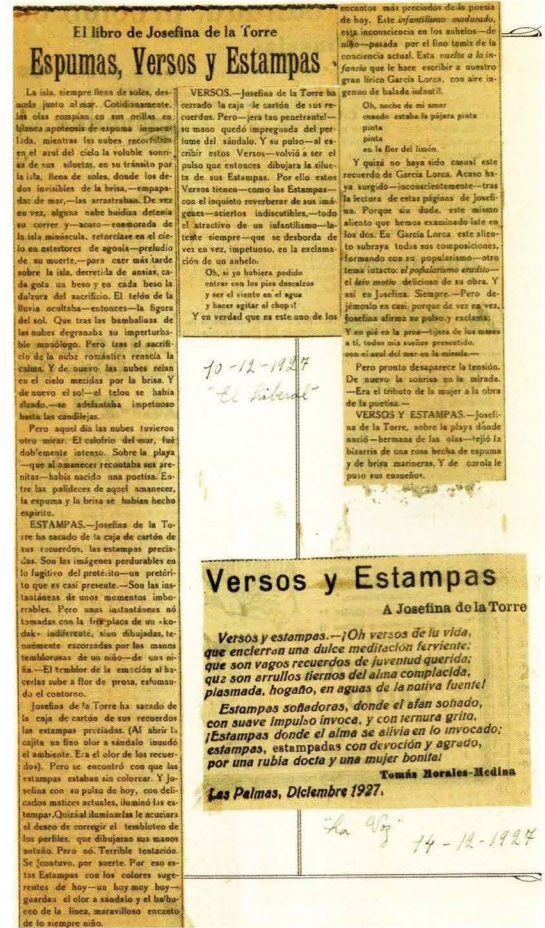
However, Josefina's poetry always showed a greater inclination towards the emotional than towards the intellectual and the cerebral. Half a lifetime later, in the last of her books of poetry published to date, Josefina was to see herself simply as a seagull, for the sea never ceased to be the mirror of her essence and existence.

Versos y estampas appeared in 1927. It is a thoroughly unconventional book; prose texts

do “Alquimia y mayéutica”, en el que quedan asociadas la poesía pura y la evasión hacia lo alto de la imagen creacionista; recordemos las palabras exactas de Guillermo de Torre: *Por escalas sucesivamente ascensionales, el poeta llega a obtener así la purificación total de la libre cerebración sugeridora y la evasión telúrica de la imagen, que asciende aviónicamente a un plano hiperespacial. Y quiere en esa latitud hiperbórea la abstracción inmaculada de la poesía en la más depurada intención del vocablo.*

Pero la poesía de Josefina mostró siempre una mayor inclinación hacia lo emotivo que a lo intelectual y cerebral. Transcurrida media vida, en el último de sus libros de poesía hasta hoy publicado, Josefina se reconocerá sólo una gaviota, porque el mar nunca dejó de ser el espejo de su esencia y existencia.

Versos y estampas aparece en 1927. Es un libro nada convencional; textos en prosa y en versificación columnaria son presentados con una doble numeración, respectivamente en romanos y arábigos; y aunque este esquema se quiebra en un par de ocasiones, podemos decir que nos hallamos ante un pequeño *ars combinatoria*, pues los textos pueden ser secuencialmente leídos, bien siguiendo la numeración romana, bien siguiendo la nume-



ración arábigo o, por supuesto, combinando unos y otros, en el orden que, en el de arriba abajo de cada página, nos propone la edición. La numeración romana precede a las estampas y la arábigo a los versos. Las estampas son, pues, imágenes retinales en que, con la cualidad de esbozo dibujístico, quedan delimitados tipos humanos y momentos del día; a

RESEÑAS EN PLENIA SOBRE EL POEMARIO *VERSOS Y ESTAMPAS* DE JOSEFINA DE LA TORRE APARECIDOS EN LOS DIARIOS *EL LIBERAL* Y *LA VOZ*, 1927. PRESS REVIEWS OF THE COLLECTION *VERSOS Y ESTAMPAS* BY JOSEFINA DE LA TORRE IN THE NEWSPAPERS *EL LIBERAL* AND *LA VOZ*, 1927

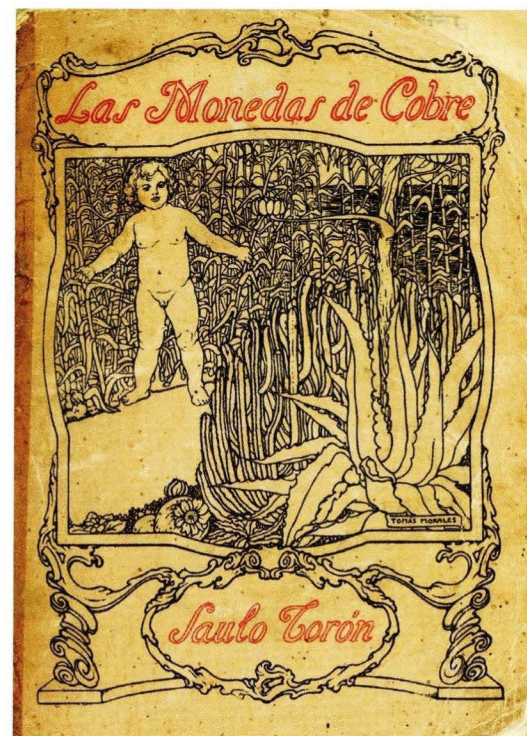
and verse arranged in columns are presented with a dual numbering, in roman and Arabic figures respectively, and although this scheme breaks down in a couple of places, it is fair to say that what we have here is a small-scale *ars combinatoria*, since the texts can read sequentially following either the roman numbering or the Arabic, or, of course, combining the two in the order suggested by the edition, reading every page from top to bottom. The roman numbering precedes the *estampas* and the Arabic precedes the poems. The *estampas* are retinal images in which various human types and times of day are captured in the manner of a sketch or drawing; the immediacy of the prose sometimes recalls a newspaper containing a selection of day-to-day episodes based on a motif: a dog, a boy, a couple seen conversing enigmatically, a madman, an old beggar... The forerunner of these “sketches” is undoubtedly Baudelaire’s *tableaux* of the city of Paris. It is a type of prose in which a calculated value is attached to explicitness, but also, and above all, to suggestion and the suspension of the senses. The urban milieu to which the sketches refer is realistic, in the sense that one almost invariably recognises in them the beach of Las Canteras, a city space of which one of the first to sing was Amaranito Martínez de Escobar; the poems,

for their part, tend to allude to more abstract locations.

Although the book contains reminiscences of Salinas, Alberti, Lorca and one or two others, it is important to point out that these influences are formal, quantitative or rhythmic in nature rather than being of a conceptual character. What I mean is that Josefina’s temperament was much more inclined to express the sensorial. As Juan Manuel Trujillo remarked of Josefina’s early poetry, she works by “association of sensations”. Her most important model here, but one which perhaps we fail to perceive properly (precisely because it is the most visible), is Baudelaire, and in particular that facet of him to which we owe the discovery of urban and inner spaces in Paris, a debt which I have already mentioned; I am referring, in short, to the same influence which had been felt, prior to Josefina, by Tomás Morales, Alonso Quesada and Saulo Torón, who recorded the life of the streets, neighbourhoods and human types of Gran Canaria: since Baudelaire, the modern does not appear on its own but in juxtaposition with the old, to create contrasts of a historical or psychological kind or in terms of social life. Around the last third of the nineteenth century, Gran Canaria underwent a change of existential

veces recuerdan la instantaneidad de la prosa de un diario en cuyas páginas se recoge una selección de episodios cotidianos en torno a un motivo: un perro, un muchacho, una pareja a la que se ve dialogar enigmáticamente, un loco, un viejo mendigo... Sin duda, las estampas tienen su precedente en los *tableaux* de la ciudad de París de Baudelaire. Es una prosa en la que ha sido calculado el valor de lo explícito, pero también y sobre todo el de las sugerencias y suspensión de sentidos. El soporte urbano al que aluden las estampas es realista, en el sentido que en ellas se reconoce casi invariablemente la playa de Las Canteras, un espacio ciudadano que tuvo entre sus primeros cantores a Amaranito Martínez de Escobar; por lo que se refiere a los versos, suelen aludir a referentes de más abstracta localización.

Aunque el libro contiene reminiscencias de Salinas, Alberti, García Lorca y algún otro, importa decir que esas influencias son de orden formal, cuantitativo o rítmico y menos de carácter conceptual. Quiero decir que el talante de Josefina era mucho más propenso a la expresión de lo sensitivo. Como afirmó Juan Manuel Trujillo a propósito de la poesía primera de Josefina, ella funciona por “asociación de sensaciones”. El magisterio más importante, pero que acaso percibamos mal



(precisamente porque está más a la vista) es el de Baudelaire, en especial aquella faceta a la que debemos el descubrimiento de espacios urbanos e interiores parisinos, deuda a la que ya hice mención; hablo, en definitiva, de la misma influencia que con anterioridad a Josefina habían experimentado Tomás Morales, Alonso Quesada y Saulo Torón, que dieron fe de vida de calles, barrios y tipos humanos de Gran Canaria: desde Baudelaire, lo moderno no aparece solo sino yuxtapuesto a lo antiguo, para propiciar contrastes históricos, psi-

CUBIERTA DEL LIBRO *LAS MONEDAS DE COBRE* DE SAULO TORÓN CON UN DISEÑO DE PORTADA DE TOMÁS MORALES, MADRID, 1919. COVER OF *LAS MONEDAS DE COBRE* BY SAULO TORÓN WITH A DESIGN BY TOMÁS MORALES, MADRID, 1919

attitude, which fostered the modernity I am referring to: its sluggish commercial development gave way, through the creation of the Port of La Luz, to a rhythm of fast and furious stock trading, as is recalled in the poems of Morales, Alonso Quesada and Saulo Torón. I mention these details simply in order to show how Josefina's poetry, through the transformation of the city and its way of life, draws on the same basic stimuli that were available to the leading figures in the modernisation of Canarian life, because that view of modern life which does not exclude the memory of the past and which is driven by incipient capitalism is certainly also to be found in the poetry of Josefina de la Torre.

The “Last Voice” of Canarian Modernism

It is not really my concern to question the statement that Josefina de la Torre is “the last voice of the Generation of 1927”, which I regard as irrelevant. It seems clear that she is not *inside* the group; she is in the surrounding *circle*, the *entorno*, in close proximity to a closed garden or florilegium. I am much more concerned that I should be properly understood when I state that after the death of Saulo Torón, in 1974, Josefina de la Torre could very well be considered the last voice of

Canarian Modernism, a Modernism marked by the emergence of the Islands' own particular kind of cultural contemporaneity, with specific features inseparable from its geography, society, psychology, and so on. Consequently, in considering the subject before us, I look at the phenomenon from the inside out. We have to get used to the idea that displaying typically Canarian elements does not mean renouncing universality, as some people obstinately and fallaciously maintain.

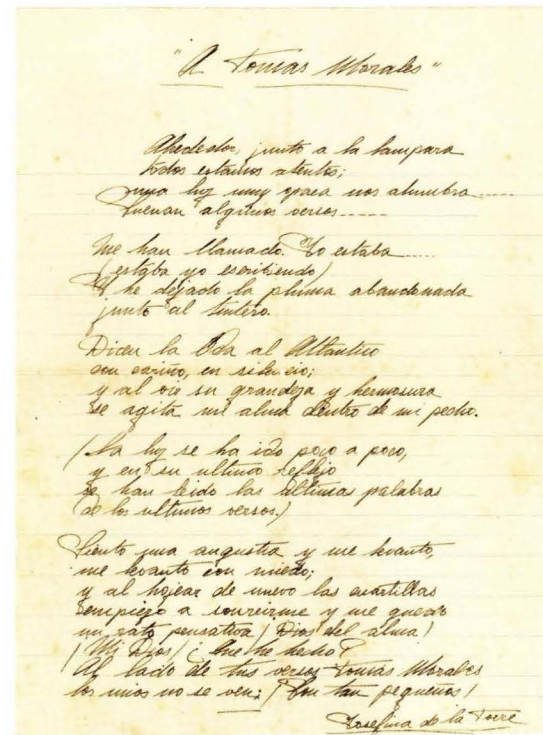
It seems to me that most of the expressive concerns of the poetic works which followed *Versos y estampas* are already formulated in that first book.

Sketch number I exhibits quite different features, which I should like us to keep in mind in order to contrast them with poems in later publications; firstly, the expression of temporality: the serenity of the afternoon in the real present of the poem leads the twenty-year-old poet to evoke that other serenity of afternoons in the distant past; not only is it a way for memory to probe the limits of time, but also, fundamentally, a desire to register a change, a device which is highly characteristic of the symbolists, because that change brings with it the painful condition of finiteness. And it is hardly surprising that this

cológicos, de vida social. Hacia el último tercio del siglo XIX, Gran Canaria experimenta un cambio de actitud existencial de la que se nutre la modernidad a que me refiero: el perezooso desarrollo comercial deja paso, por la creación del Puerto de La Luz, a un ritmo de trepidantes transacciones bursátiles, tal como recuerdan los poemas de Morales, Alonso Quesada y Saulo Torón. Y con esta anécdota sólo he aspirado a hacer ver de qué manera, con la transformación de la urbe y costumbres, participa la poesía de Josefina de los mismos estímulos fundacionales que gozaron los protagonistas de esa modernidad de la vida canaria. Porque esa vida moderna que no excluye el recuerdo del pasado y que es aventada por un incipiente capitalismo, no deja de ser también mostrada por la poesía de Josefina de la Torre.

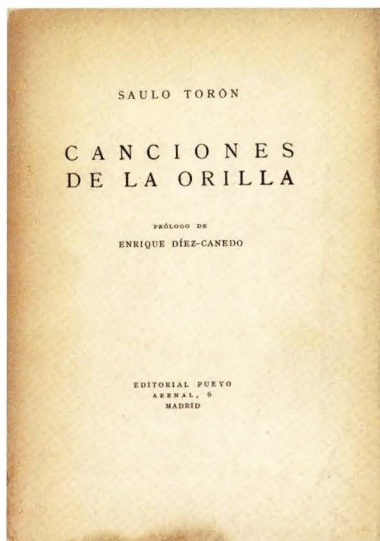
La última voz del modernismo insular

No me preocupa mucho, por irrelevante, poner en duda la afirmación de que Josefina de la Torre sea “la última voz del 27”; parece claro que ella no está *dentro* del grupo; está en el *entorno*, es decir, en proximidad a un jardín o florilegio cerrado. Me preocupa mucho más el que se me entienda la afirmación de que Josefina de la Torre muy bien puede ser con-



siderada, tras la desaparición de Saulo Torón, en 1974, la última voz del modernismo insular; un modernismo marcado por la emergencia de la específica contemporaneidad cultural de las Islas, con azares indisolubles de su geografía, sociedad, psicología... Por consiguiente, ante el asunto que nos ocupa, aplico una mirada de dentro a fuera del fenómeno. Hemos de acostumbrarnos a pensar que el ostentar los signos de lo canario no supone, como algunos se obstinan en sostener falazmente, una renuncia a la universalidad.

POEMA DE JOSEFINA DE LA TORRE DEDICADO A TOMÁS MORALES, 1918. POEM OF JOSEFINA DE LA TORRE DEDICATED TO THE POET TOMÁS MORALES, 1918



CUBIERTA DE *CANCIONES DE LA ORILLA*, DE SAULO TORÓN, CON PROLOGO DE ENRIQUE DÍAZ-CANEDO, EDITORIAL PUEVO, MADRID, 1932. COVER OF *CANCIONES DE LA ORILLA*, BY SAULO TORÓN, WITH PROLOGUE BY ENRIQUE DÍAZ-CANEDO, EDITORIAL PUEVO, MADRID, 1932

change which Josefina perceived in herself was also perceived in her by others, through a kind of affinity of existential and aesthetic interests; so it is, to quote one example, in the “Poema mínimo a Josefina de la Torre” (“Minimal Poem to Josefina de la Torre”) which Saulo Torón included in his book *Canciones de la orilla* (“Songs of the Shore”); the seventh part of the poem alludes, albeit in a celebratory tone, to that lacerating temporality that tormented her:

*Me lo dijeron de pronto
Y no lo quise creer,
Que aquel capullo de rosa
Era ya rosa-mujer.*

(“They suddenly told me, / and I refused to believe it, / that that rosebud / was now a rose-woman”).

Poemas de la isla (“Island Poems”) was published in 1930; the texts were composed, in Lázaro Santana’s opinion, between 1927 and 1929. In all there are more than fifty poems, in which short lines predominate; rhyme, which is frequently absent, either adopts the assonance of ballads or is random. Although its quality is beyond dispute, it is Josefina’s least personal collection, the one which makes the most concessions to what

we might call the 1927 canon; whilst Josefina’s neopopularism recalls that of Alberti, her explorations of popular forms of expression, with the discovery of nursery rhymes, predispose her to return to the past, and the result, which is full of freshness, contains invariant elements of Canarian identity embedded within it, for this was precisely a vein explored by Canarian regionalist poets in the last third of the nineteenth century:

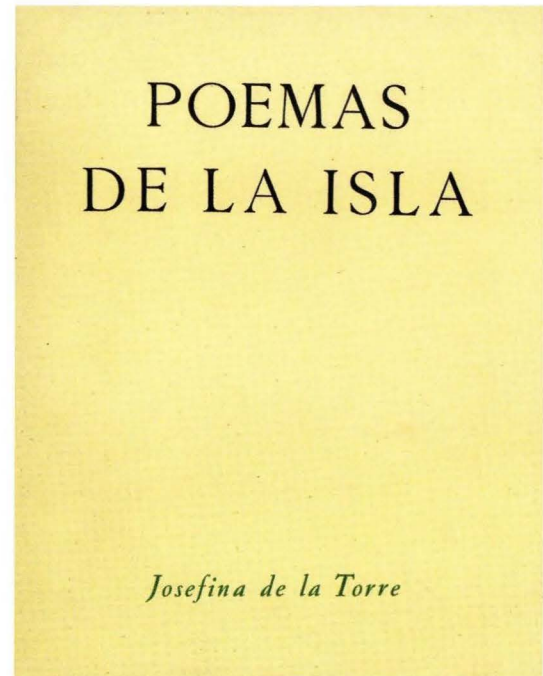
*Caminito azul,
Caminito del mar.
¡Ay, cómo mece la cintura
Al andar.
Salero de tu cuerpecito,
Pequeñito.
Delantal
De los picos de encaje,
Espuma blanca
Del mar.
¡Ay cunita del agua,
Qué bien te mece
Caderas de sal!*

(“Little blue path / little path of the sea. / Oh, how you rock your hips / as you walk! / The grace of your tiny / little body. / An apron / with lacy crests, / white foam / of the sea. / Oh, little watery cradle, / how well it rocks you, / graceful hips!”)

Me parece que los intereses expresivos de la obra poética que sigue a *Versos y estampas* ya están en gran medida enunciados en ese primer libro.

La estampa número 1 exhibe rasgos bien distintos que quisiera retener para contrastarlos con versos de publicaciones futuras; en primer lugar, la expresión de la temporeidad; la serenidad de la tarde del presente real del poema hace evocar en la poeta veinteañera la otra serenidad de tardes lejanas en el pasado; no sólo es un modo de apurar, por parte de la memoria, los límites del tiempo, sino, fundamentalmente, el deseo, tan practicado por los simbolistas, de registrar un cambio, porque ese cambio entrega la dolorosa condición de la finitud. Y no es extraño que este cambio que Josefina percibe en sí misma, otros también lo perciban en ella, como por afinidad de intereses existenciales y estéticos; así ocurre, por citar un ejemplo, en el “Poema mínimo a Josefina de la Torre”, que Saulo Torón recogió en su libro *Canciones de la orilla*; en la séptima parte del poema, aunque en tono festivo, se alude a esa lacerante temporeidad que atormenta a la poeta:

*Me lo dijeron de pronto
Y no lo quise creer,
Que aquel capullo de rosa
Era ya rosa-mujer.*



Poemas de la isla se divulgó en 1930, sus textos fueron redactados, en opinión de Lázaro Santana, entre 1927 y 1929. El conjunto excede el medio centenar de poemas, en los que predomina el verso de arte menor; la rima, frecuentemente ausente, adopta la del romance o se acoge al azar. Siendo un conjunto de indiscutible calidad, resulta el menos personal de Josefina, el que hace más concesiones a lo que podríamos llamar el canon del 27; si en Josefina el neopopularismo recuerda a Alberti, las búsquedas en lo popular la predisponen, con el hallazgo de las

CUBIERTA DE *POEMAS DE LA ISLA*, DE JOSEFINA DE LA TORRE, 1930. COVER OF *POEMAS DE LA ISLA*, OF JOSEFINA DE LA TORRE, 1930

But from the very first poem we find a play of intellect based on a swaying pattern, of a kind that Pedro Salinas was fond of; it is present, as I say, in:

*Si ha de ser, quiero que sea
De pronto. Cuando yo piense
En horizontes dormidos
Y en el mar sobre la playa.
Si ha de ser, que me sorprenda
En mis mejores recuerdos
Para hacer de su presencia
Un solo signo en el aire.
Dormida no, ni despierta:
Si ha de ser, quiero que sea.*

("If it has to happen, I want it to happen / suddenly. When I am thinking / of sleeping horizons / and of the sea on the beach. / If it has to happen, let it catch me / in my best memories / to make of its presence / a single sign in the air. / Neither asleep, nor awake: / if it has to happen, I want it to happen.")

To my mind, the textual presentation that can be observed in Salinas's first books provides the model for the way Josefina's poems are linked together. There is one poem in the book, a favourite of mine, which contrasts what is real with what is desired, light with shadow, the eyes with the heart, repose with the movement of writing:

*Así, las manos dobladas
Sobre el delantal bordado,
Los ojos sin horizontes
Y el corazón desatado,
Me iré quedando dormida
En la noche de verano.
Ni el más ligero desvelo
Doblará el encaje blanco.
Sólo el corazón perdido
Por el camino más largo.
En el silencio la sombra
Aviva el lirio exaltado.
Sólo el corazón perdido
Su voz de plata cantando.
Toda la noche en la falda
Quietas, dobladas, las manos.
Sin horizontes, los ojos
El sueño los fue cerrando.
Pero el corazón, inútil,
Como un reloj, desvelado.*

("And so, with my hands folded / on my embroidered apron, / my eyes with no horizons / and my heart unbound, / I shall gradually fall asleep / in the summer night. / Not even the slightest wakefulness / will fold the white lace. / Only the heart lost / on the longest path. / In the silence the shadow / arouses the exalted iris. / Only the lost heart, / its silver voice singing. / All night with my hands / still, folded in my lap. / Without horizons, my eyes / were gradually closed in sleep. / But my heart, useless, / like a clock, sleepless.")



canciones infantiles, a un retorno al pasado, y el resultado, lleno de frescor, engasta invariantes de lo insular, pues, no en vano, se trata de una veta que no dejaron de explorar, en el último tercio del siglo XX, los poetas regionalistas canarios:

*Caminito azul,
Caminito del mar.
¡Ay, cómo mece la cintura
Al andar.
Salero de tu cuerpecito,*

*Pequeñito.
Delantal
De los picos de encaje,
Espuma blanca
Del mar.
¡Ay cunita del agua,
Qué bien te mece
Caderas de sal!*

Pero desde el poema inicial aparece el juego del intelecto que se sustenta en quiebros, tal como gusta a Pedro Salinas; hay juego, como digo, en:

*Si ha de ser, quiero que sea
De pronto. Cuando yo piense
En horizontes dormidos
Y en el mar sobre la playa.
Si ha de ser, que me sorprenda
En mis mejores recuerdos
Para hacer de su presencia
Un solo signo en el aire.
Dormida no, ni despierta:
Si ha de ser, quiero que sea.*

Y en la presentación textual que se observa en los primeros libros de Salinas tiene, a mi juicio su modelo, el encadenamiento de los poemas de Josefina. En el libro hay un poema que goza de mis preferencias, y en el que se contraponen lo real y lo deseado, la luz y la sombra, los ojos y el corazón, el reposo y el movimiento de la escritura:

UNO DE LOS POEMAS DE LA ISLA APARECIDO EN PRENSA, 1930. ONE OF THE POEMS OF POEMAS DE LA ISLA OF JOSEFINA DE LA TORRE PUBLISHED IN NEWSPAPER, 1930

Although *Marzo incompleto* (“March Unfinished”) was published in 1968, in Lázaro Santana’s opinion it was probably written, or at least most of the poems in it were, before 1936. The book opens with a prefatory poem, which is followed by five parts of unequal length. [...] *Marzo incompleto* is an interrupted, spring-like announcement of desolation; implicit in its composition is the experience of the Spanish fratricide of 1936, but also that of the death of one’s personal spirit and dreams. Here is the confession of life’s defeat, through a love poem:

*Soñábamos un mundo fabuloso.
Juntos hubiéramos sembrado campos,
Construido fortalezas: vencedores,
Porque oíamos ambos igual eco.
Hoy nuestros hijos ya serían hombres,
Muchachas que sonrieran su esperanza.
Jamás el mar hubiérase apartado
De mi contemplación, hija de la isla,
Porque allá en su rincón, el mar antiguo
Habríame esperado cada estío.
En las cuatro paredes de su casa
—aquella que en imagen yo habitara—,
Hubiéramos vivido nuestras horas.
¡Qué jóvenes y fuertes los dos éramos!
Edad nueva, increíble, misteriosa,
Que entonces parecíanos sencilla
Y hoy la sueño, impalpable, ya perdía.*

(“We dreamed of a fabulous world. / Together we would have sown fields, / built fortresses: victorious, / because we both heard the same echo. / Today our sons would already be men, / smiling girls their hope. / Never would the sea have been out / of my sight, as a daughter of the island, / because there in its corner the ancient sea / would have been waiting for me every summer. / Within the four walls of his house / — the one I would inhabit in this image — / we would have spent our hours. / How young and strong the two of us were! / A new age, incredible, mysterious, / which seemed simple to us then, / and today I dream of it, impalpable, now lost.”)

Medida del tiempo (“The Measure of Time”), though published in 1989, contains poems written between 1940 and 1982. Its structure is similar to that of *Marzo incompleto*; the opening poem is followed by eight sections of different lengths. Moreover, in the initial poem, as in the case of *Marzo incompleto*, we again find mention of *emptiness*; I would say this refers to the moment of silence that precedes the resumption of writing, the situation which is addressed by the question about being reduced to nothingness and about the very reason for writing again: “¿por qué este hueco entre las dos mitades?” (“why this gap

*Así, las manos dobladas
 Sobre el delantal bordado,
 Los ojos sin horizontes
 Y el corazón desatado,
 Me iré quedando dormida
 En la noche de verano.
 Ni el más ligero desvelo
 Doblará el encaje blanco.
 Sólo el corazón perdido
 Por el camino más largo.
 En el silencio la sombra
 Aviva el lirio exaltado.
 Sólo el corazón perdido
 Su voz de plata cantando.
 Toda la noche en la falda
 Quietas, dobladas, las manos.
 Sin horizontes, los ojos
 El sueño los fue cerrando.
 Pero el corazón, inútil,
 Como un reloj, desvelado.*

Marzo incompleto, aunque publicado en 1968, es probable que fuera escrito, como opina Lázaro Santana, con anterioridad a 1936, o al menos la mayor parte de sus poemas. El libro se abre con un poema prólogo al que siguen cinco partes de distinta amplitud. [...] *Marzo incompleto* es el anuncio interrumpido y primaveral de una desolación; en su redacción está implícita la experiencia del fratricidio español de 1936, pero también la de la muerte del espíritu y el ensueño personales. He aquí la confesión de



la derrota de la vida, a través de un poema de amor:

*Soñábamos un mundo fabuloso.
 Juntos hubiéramos sembrado campos,
 Construido fortalezas: vencedores,
 Porque oíamos ambos igual eco.
 Hoy nuestros hijos ya serían hombres,
 Muchachas que sonrieran su esperanza.
 Jamás el mar hubiérase apartado
 De mi contemplación, hija de la isla,
 Porque allá en su rincón, el mar antiguo*

CUBIERTA DEL POEMARIO *MARZO INCOMPLETO* DE JOSEFINA DE LA TORRE, COLECCIÓN SAN BORONDÓN, 1968. COVER OF *MARZO INCOMPLETO* OF JOSEFINA DE LA TORRE. COLECCIÓN SAN BORONDÓN, 1968

between the two halves?”). And the answer is an inventory of what remains of the past in the present, in which many varied motives for nostalgia are set out, not least those that specifically concern the Islands’ past.

The poem which opens the first section already announces its unquestionably Canarian content through the use of ballad metre; it is a world which bears a certain relation to the one presented in excellent Modernist prose by Miguel Sarmiento Salom in his book *Lo que fui* (“What I Was”); in Josefina’s poem the memory revolves around the girls’ custom of depositing the names of boys on folded pieces of paper in water on the eve of Saint Anthony and Saint John, to see that their amorous destiny is fulfilled:

*Azotea de mi casa,
Noche clara en la ciudad.
Las hogueras en el risco
Flores son de vanidad.
A la mañanita, luego,
Cinco papeles habrá
Náufragos del agua clara.
–Madre, ¿quién los salvará?–
El que esté abierto del todo,
Ése mi novio será.*

(“The terrace roof of my house, / a clear night in the city. / The bonfires on the promontory /

are flowers of vanity. / Later, next morning, / there will be five papers / shipwrecked in the clear water. / “Mother, who will rescue them?” / The one that is fully open, / that one will be my bridegroom.”)

The topic of the third poem is connected with situations included in texts from *Versos y estampas*: I refer to the enigmatic walk taken by young lovers along the edge of the beach; but the really striking thing about it is the versification: the use of monorhymed dodecasyllables. The second section of the book is made up of six sonnets, of which two are in hendecasyllables and the rest — and this is the surprising point — in alexandrines, copiously employed in Modernism but rarely if ever cultivated by poets from the Generation of 1927, who identified this type of sonnet with the second edition of Rubén Darío’s *Azul* (“Blue”, 1890) and with his devotees. What I mean is that the unmistakably Canarian subjects Josefina deals with, as I have been saying repeatedly, adopt expressive forms inherently identified with Canarian modernity. Whilst the first sonnet in hendecasyllables refers to a constant feature of the landscape of the Islands, the palm tree, the second, third, fourth and fifth, through their sensory features, not only align themselves with Modernist aesthetics but

*Habríame esperado cada estío.
 En las cuatro paredes de su casa
 –aquella que en imagen yo habitara–,
 Hubiéramos vivido nuestras horas.
 ¡Qué jóvenes y fuertes los dos éramos!
 Edad nueva, increíble, misteriosa,
 Que entonces parecíanos sencilla
 Y hoy la sueño, impalpable, ya perdía.*

Medida del tiempo, aunque publicado en 1989, comprende poemas escritos entre 1940 y 1982. Su estructura se asemeja a la de *Marzo incompleto*; al poema inicial siguen ocho secciones de distinta extensión. Y, en el poema inicial, como en el caso de *Marzo incompleto*, volvemos a encontrar la mención del *vacío*; yo diría que se trata del momento de silencio que precede al reinicio de la escritura, la situación hacia la que se dirige la pregunta sobre el anonadamiento y sobre la razón misma de volver a escribir; *¿por qué este hueco entre las dos mitades?* Y la respuesta es un inventario de lo que en el presente queda del pretérito y en el que se despliegan muchos y variados motivos de nostalgia; no son los menos los que conciernen precisamente al pasado isleño.

El poema que abre la primera sección, ya anuncia, con el uso del romance, un incuestionable contenido canario; es un mundo en

cierto modo afín al que presenta la excelente prosa modernista de Miquel Sarmiento Salom en su libro *Lo que fui*; en el poema de Josefina el recuerdo gira en torno a la costumbre de las muchachas de depositar en el agua, en la víspera de san Antonio y san Juan, los nombres de los mozos en papeles doblados, por ver que se cumpla una fatalidad amorosa:

*Azotea de mi casa,
 Noche clara en la ciudad.
 Las hogueras en el risco
 Flores son de vanidad.
 A la mañana, luego,
 Cinco papeles habrá
 Náufragos del agua clara.
 –Madre, ¿quién los salvará?–
 Él que esté abierto del todo,
 Ése mi novio será.*

El motivo del tercer poema se engarza con situaciones recogidas en textos de *Versos y estampas*; me refiero al enigmático paseo de jóvenes enamorados por la orilla de la playa; pero lo verdaderamente llamativo reside en el trabajo con lo versal: el uso de dodecasílabos monorrimos. La segunda sección del libro está conformada por seis sonetos, de los cuales dos lo son de endecasílabos y el resto –y esto es lo sorprendente– de alejandrinos, de abundantísimo uso en el Modernismo, pero

also recognisably display their kinship with the alexandrine sonnets of Domingo Rivero, Saulo Torón and especially Tomás Morales.

What are the other sonnets in alexandrines about? One records the memory of youthful nights on the beach of Las Canteras; another is a “sketch” — as Josefina would perhaps have liked to call it — of Holy Week, with its various floats; the fifth is a “sketch” of the family home in Bandama (Gran Canaria); the sixth, in hendecasyllables, is a description of an interior which corresponds to the living-room of her grandmother’s house, an unequivocally Modernist setting, made up of luxury and arabesques, as Octavio Paz would have confirmed. [...] The remaining sections contain distant family memories, almost always evoked by an unexpected stimulus in the real present of the poem, of what has been lost (including the beloved); but we also find an impossible nostalgia for what she never had, a son, brought on by an unforeseen circumstance: a child smiling at her, in the street, over his mother’s shoulder.

There are religious poems in the book; it contains, incidentally, the Christ-like image, traceable in earlier works, of giving oneself with outstretched arms, but Josefina must have understood that her purification as a

human being depended on completely giving herself to life and to poetry until she was reduced to truth itself; for as she confesses in one of the poems:

*Mi cuerpo es una llama alta,
Una llama que no se agita,
Ni se retuerce...*

(“My body is a tall flame, / a flame which does not flutter / or curl...”)

Later on she adds:

*Y aún más me escondo dentro de mí misma;
Y aún más me hablo interiormente,
Palpándome el recuerdo,
Apoyando los dedos en esta ternura que
[me ahoga,
Abrazándome más
A esta única verdad que soy yo misma.*

(“And still more I hide inside myself; / and still more I speak to myself inwardly, / caressing my memory, / resting my fingers on this tenderness that suffocates me, / clinging more tightly / to this sole truth which is myself.”)

Versos y estampas and *Poemas de la isla* are books of deictic writing: the physical environment in which they were written presupposes

de cultivo escaso o nulo entre los poetas del 27, que identificaban este tipo de soneto con la segunda edición de *Azul* (1890) de Rubén Darío y sus prosélitos. Lo que quiero decir es que los asuntos inconfundiblemente canarios tratados por Josefina adoptan, como he venido reiterando, las formas expresivas que son consustanciales a la modernidad insular. Si el primer soneto de endecasílabos se refiere a una invariante del paisaje de las Islas, la palmera, el segundo, el tercero, el cuarto y el quinto, por sus rasgos sensoriales, no sólo se adscriben a la estética modernista, sino que hacen reconocibles su consanguinidad con los sonetos en alejandrinos de Domingo Rivero, Saulo Torón y especialmente Tomás Morales.

¿De qué hablan los otros sonetos de alejandrinos? Uno recogerá el recuerdo de las noches, en el tiempo de juventud, sobre la playa de Las Canteras; el otro es –acaso como le hubiera gustado decir a Josefina– una “estampa” de Semana Santa, con sus distintos pasos; el quinto, la estampa de la casa familiar, en Bandama (Gran Canaria); el sexto, en endecasílabos, es la descripción de un interior que corresponde al salón de la casa de su abuela, un ambiente inequívocamente modernista, hecho, como hubiera confirmado Octavio Paz, de lujo y arabesco. [...] En el resto

de las secciones se recogen lejanos recuerdos familiares, casi siempre suscitados por un inesperado estímulo del presente real del poema, de lo que se ha perdido (entre los que figura el amado); pero también se da la nostalgia imposible de lo que jamás se tuvo, el hijo, propiciada por una circunstancia imprevista: la sonrisa que le dirige un niño, en la calle, por encima del hombro de su madre.

En el libro hay poemas religiosos; él contiene, por cierto, la imagen crística, rastreable en libros anteriores, de la entrega con los brazos en cruz; pero Josefina debió entender que su purificación como ser humano radicaba en su entrega completa a la vida y a la poesía, hasta quedar reducida a la verdad misma; pues como confiesa en uno de los poemas:

*Mi cuerpo es una llama alta,
Una llama que no se agita,
Ni se retuerce...*

Para añadir más adelante:

*Y aún más me escondo dentro de mí misma;
Y aún más me hablo interiormente,
Palpándome el recuerdo,
Apoyando los dedos en esta ternura que
[me ahoga,
Abrazándome más
A esta única verdad que soy yo misma.*

the existential immediacy of the real island; when they were composed, their author was young, but that does not prevent her from experiencing a nostalgia focused on her childhood past: in other words, the initial rupture of temporality.

Josefina settled permanently in Madrid after the Civil War; it was then that she wrote the poems included in *Marzo incompleto* and *Medida del tiempo*; the reality of the island is the object of imagination or dreams. *Versos y estampas* and *Poemas de la isla* display the characteristic inhibitions of youth towards the subjects of greatest human significance, and there is a similarity between them as there is also between *Marzo incompleto* and *Medida del tiempo*, books which describe a change of direction towards metaphysical reflection; by their similarity of structure they are coterminous works, for I suspect Josefina de la Torre understood that all existence, to paraphrase Mallarmé, was destined to become the subject of the same single poem. Certain elements of content and formal aspects of *Medida del tiempo* display a Modernist reaffirmation of their aesthetic origin.

We are indebted to Josefina de la Torre for faithfully capturing the voice of a particular type of language, which is crystallised at

times in felicitous motifs. More recent generations of Canarian poets (I have in mind that of Manuel Padorno, that of Lázaro Santana and myself, that of Antonio Puente, and those following) owe a debt to Josefina de la Torre; her work, together with some of Saulo Torón's, showed us the perspective which leads to a better knowledge of part of the poetic space of Gran Canaria: I refer to Las Canteras, which she, with the total openness of her senses, was able to hear, touch, smell, taste and see, and above all see through, for of course she raised this place to the category of a symbol.

Versos y estampas y *Poemas de la isla* son libros de escritura déctica: el medio físico en que fueron escritos suponen la inmediatez existencial de la isla real; cuando se redactan, su autora es joven; pero esa circunstancia no impide que experimente una nostalgia focalizada en un pasado infantil, esto es, el inicial desgarro de la temporeidad.

El asentamiento definitivo de Josefina en Madrid tiene lugar después de la Guerra Civil; entonces escribe los poemas de *Marzo incompleto* y *Medida del tiempo*; la realidad insular es imaginada o ensoñada; *Versos y estampas* y *Poemas de la isla* exhiben la inhibición propia de la juventud ante los asuntos de mayor trascendencia humana, y guardan entre sí la semejanza que poseen *Marzo incompleto* y *Medida del tiempo*, libros que describen un giro hacia la reflexión metafísica; son, por similitud de estructura, dos libros superpuestos, pues, parafraseando a Mallarmé, sospecho que Josefina de la Torre entendió que la existencia estaba destinada a convertirse en el relato de un mismo y único poema. Ciertos contenidos y aspectos formales de *Medida del tiempo* exhiben la reafirmación modernista de un origen estético.

A Josefina de la Torre se le debe la fidelidad al sonido de la voz de un lenguaje, que acaso

se concreta en un feliz motivo. Las más recientes generaciones de poesía canaria (pienso en la de Manuel Padorno, en la de Lázaro Santana y yo mismo, en la de Antonio Puente y en las siguientes) han contraído con Josefina de la Torre una deuda; su obra, junto con una parte de la de Saulo Torón, señaló la perspectiva que conduce al mejor conocimiento de una parte del espacio poético de Gran Canaria; me estoy refiriendo a *Las Canteras*, que ella, con la total apertura de sus sentidos, supo oír, tocar, oler, gustar, ver; y, sobre todo, trasver, pues elevó el lugar, naturalmente, a la categoría de un símbolo.



**DESCUBRIR MUNDOS
Y CONTAR ESTRELLAS**
**La voz poética de
Josefina de la Torre**
**DISCOVERING WORLDS
AND COUNTING STARS**
**The Poetic Voice of
Josefina de la Torre**

DOLORES CAMPOS-HERRERO

PLAYA DE LAS CANTERAS, LAS PALMAS DE GRAN
CANARIA, 1930

UN POEMA ES UN LUGAR EN EL QUE SE GUARDA la vida (“A poem is a place in which we store life”), as Olvido García Valdés has written. That concept of encryption, that idea of an urn packed with living matter, which we owe to this Asturian writer, seems to me a wonderful perspective from which to approach the poetic work of Josefina de la Torre. Josefina’s lyric output really does make me think of one of those little chests superbly worked by a meticulous craftsman, those exquisite little boxes inside which we always expect to find treasures: waves, boats, little lost stars, cretonne parasols...

Josefina’s treasures are words which refer us to unique experiences, sometimes happy, sometimes painful. As is always the way with all of us. Of course, the realm of memory is also packed with secondary characters, extras, shadow puppets, brief presences in the landscape of childhood or adolescence. For example, the female figure described in

UN POEMA ES UN LUGAR EN EL QUE SE GUARDA la vida, ha escrito Olvido García Valdés. Y ese concepto de encriptamiento, esa idea de urna repleta de materia viva que le debemos a la escritora asturiana, me parece un punto de vista espléndido para acercarnos a la obra poética de Josefina de la Torre. Efectivamente, la actividad lírica de Josefina me hace pensar en uno de esos cofrecillos espléndidamente trabajados por un artesano minucioso. Esas cajitas primorosas en las que siempre esperamos encontrar tesoros dentro: olas, barcos, estrellitas perdidas, sombrillas de cretona...

Los tesoros de Josefina son palabras que nos remiten a experiencias singulares, que unas veces son felices y otras dolorosas. Como nos ocurre siempre a todos los humanos. Claro, que el territorio de la memoria está también repleto de personajes secundarios, figurantes, sombras chinescas, presencias breves en el paisaje de la infancia o

Se sentaba cerca de nosotros (“She used to sit near us”): “*La he visto anoche sentada en un banco de piedra del muelle, en silencio, y toda la ceniza de sus ojos brillaba encendida*” (“I saw her last night sitting on a stone bench on the quay, in silence, and all the ash of her eyes was alight and shining”). Or that elderly man, perhaps a madman or an idiot, the village idiot, as they have always been unkindly called, the character in *Cuánto le hemos temido también* (“How we feared him too”): “*y a la madrugada salía a los campos oliéndole el traje a uva madura*” (“and early next morning he went out into the fields with his clothes smelling of ripe grapes”).

In these two texts, these prose poems, we find two of the virtues of her writing. Firstly, that dazzling way of bringing texts to a close, almost with an unexpected logic, with that magnificent metaphorical construction “the ash of her eyes was alight and shining”. And secondly, her tendency to reconstruct very powerful sensory experiences. As he danced and yelled the old man’s clothes smelt of ripe grapes, but we also find the smell of broom in her poems, with the sensation of the breeze from the olive trees on the surface of one’s skin; or, in a mixture of cerebral physics and chemistry, thoughts swirling in the branches of the pine trees.

But we were speaking of the sempiternal relationship between words and experience. And in this respect it must be said that the poems in which she stores her life move rapidly, shifting back and forth, both in the realm of absence or nostalgia and that of playful innocence. Just look at the naive tone of her poem “*Déjame que te lo diga*” (“Let me tell you about it”):

*Ni las olas, ni los barcos
ni la estrellita perdida,
ni el aire que riza el viento.
Mis palabras nada más.*

(“Neither the waves, nor the boats / nor the little lost star, / nor the air ruffled by the wind. / Nothing but my words.”)

This tone contrasts with the disturbing images of the text entitled *Altas ventanas abiertas* (“High open windows”), where the author deploys imagery which notably includes “*un camino quieto muerto de blanco preciso con doce heridas de invierno*” (“a still path, dead from precise whiteness with twelve wounds of winter”) and a representation of the windows as an opening onto a high abyss, open, bare, an early morning suicide.

This shifting between the vital and the morbid is certainly both pertinent and consonant as a code, because, after all, both we, her present and future readers, and the author know that life is just a long succession of lights and shadows.

Life? Everyone's life is a unique adventure. Josefina's was remarkable, extremely rich, and atypical. In the progression of her life and her artistic career, Josefina de la Torre represents that ideal of the "new woman" discussed by the Russian writer Alexandra Kollontai and the first European feminist theorists of the last century. A prototype of a woman who is, above all, a free citizen, a person of intense intellectual curiosity, with a range of artistic abilities, indifferent to social and cultural conventions and prejudices.

Her poetry, more than that of any other Canarian poet, becomes a stronghold of intimate, private spheres. It is that wonderful little chest we were speaking of earlier; a shutting herself away, a turning in on herself, in clear contrast to the other Josefina, the worldly, multifaceted one. In verse, she shows her more vulnerable side as a woman, her frustrated maternal longings, her preoccupation with the passage of time: the passing years, taking their inevitable toll. Nevertheless, her poetry contains a concep-

tion of femininity with strong tragic echoes: the mother, daughter, sister, wife of tremendous fortitude, like the prototypes of Greek tragedy, who have to bear the weight of the world's grief:

*Me voy a hacer un collar
con lágrimas de mujeres*

("I am going to make myself a necklace / of women's tears") she will say to us at some point.

We are, she seems to be saying, that fifty per cent of humanity that keeps the species alive. And not necessarily in the biological sense of the expression. Naturally, all the scholars who have approached her work, including Blanca Hernández, have pointed out the obsessiveness of her maternal longings. When she addresses this subject, her verse takes on a dramatic intensity that cannot fail to move us. "*Hoy no te ansío, hijo, materia, cuerpo, sangre*" ("Today I do not long for you, son, matter, body, blood").

It is a leitmotif that is not always developed in exactly the same way. In the poem entitled *A lo largo de mis años estériles* ("Throughout my barren years"), the author adopts a tone of meek compliance, of resigned acceptance of fate:

Un tono que contrasta con las imágenes inquietantes del texto titulado “Altas ventanas abiertas”, en donde la autora despliega una imagería en la que destacan *un camino quieto muerto de blanco preciso con doce heridas de invierno* y una representación de las ventanas como una apertura a un abismo alto, abierto desnudo, suicida de madrugada.

Este moverse entre lo vital y lo mórbido no deja de ser un código acertado y concertado porque, no en vano, tanto nosotros –sus lectores presentes y futuros– como la autora, sabemos que la vida no es más que una larga sucesión de luces y sombras.

¿La vida? La vida de cada cual es una peripeia única. La de Josefina de la Torre fue singular, riquísima, atípica. Josefina de la Torre representa, en su trayectoria vital y artística, ese ideal de “mujer nueva” de la que hablarán la rusa Alejandra Kolontay y las primeras teóricas del feminismo europeo del pasado siglo. Un prototipo de mujer que es, sobre todo, una ciudadana libre, una persona de intensa curiosidad intelectual, de habilidades artísticas diversas, ajena a las convenciones y los prejuicios sociales o culturales.

Su poesía se convierte, como en ningún otro caso en la poesía de las islas, en un reducto de

esferas íntimas y privadas. El cofrecillo maravilloso del que hablábamos antes. Un recluirse, un volverse hacia adentro en claro contraste con la otra Josefina, la mundana y polifacética. En el verso, la mujer muestra su lado más vulnerable, sus ansias de maternidad frustradas; su preocupación por el transcurrir del tiempo. Los años que pasan con su inevitable desgaste. Sin embargo, hay en sus versos una concepción de lo femenino que posee fuertes reminiscencias trágicas. La madre, hija, hermana, esposa de enorme fortaleza, a la manera de los prototipos de la tragedia griega, que deben soportar el peso del dolor del mundo:

*Me voy a hacer un collar
con lágrimas de mujeres*

nos dirá en algún momento.

Somos, parece decir, ese cincuenta por ciento de la humanidad que mantiene viva la especie. Y no necesariamente en el sentido biológico de la expresión. Naturalmente, todos los estudiosos que se han acercado a su obra, y entre ellos Blanca Hernández, han apuntado lo obsesivo de sus ansias de maternidad. Cuando aborda esta temática, sus versos adquieren una intensidad dramática que no puede dejar de conmovernos. *Hoy no te ansío, hijo, materia, cuerpo, sangre.*

*Mejor ha sido así. Hoy
tu desvelo ya dejó
de inquietarme.*

(“Better that it should have been so. Now / your sleeplessness has ceased / to worry me.”)

But on many occasions the serenity which seems gradually to be attained is burst asunder, interrupted, buffeted by a voice of rebellion, by a howl of acute pain. “*No me quites el hijo*” (“Don’t take my child away from me”), she will say at another moment, in a state of mind that is truly heartrending. Equally dramatic are the poems in which Josefina manifests her religious convictions: her belief in the great beyond, in life after life, in that possible eternity which is the reward for an existence of suffering:

*Descansar una vez
de este tormento oscuro
y ver cómo son otros
los que sufren.*

(“To rest for once / from this dark torment / and to see that it is others / who are suffering.”)

The Realm of Memory

When it comes to delineating lyric discourses, Josefina de Torre returns time and again to the realm of memory. Her memory pulls her in different directions and combines tones which can be naive and wistful or terribly bitter and dramatic. Significantly, memory is also a house full of absentees, of loved ones who have departed...:

*Allí y junto a la cama
están tus gafas
Sus cristales vacíos
son como dos lágrimas
sin orillas*

(“There, by the bed, / are your glasses. / Their empty lenses / are like two pools without shores”), she was to write at another moment.

Sometimes it is objects that are defamiliarised in order to bear the whole burden of her memories:

*Esta almohada
que yace inerte*

(“This pillow / which lies inert”), she exclaims in her grief, remembering her husband, the actor Ramón Corroto. In general, her imagery is so rich and complex that it allows her to

Es un *leit motiv* que no siempre se desarrolla de idéntica manera. En el poema titulado “A lo largo de mis años estériles”, la autora adopta un tono de mansedumbre, de resignada aceptación del destino:

*Mejor ha sido así. Hoy
tu desvelo ya dejó
de inquietarme.*

Pero, en muchas ocasiones, la serenidad que parece alcanzarse, poco a poco, es violentada, interrumpida, zarandeada por la voz rebelde, por un aullido de dolor agudo. *No me quites el hijo*, dirá en otro momento en una tesitura ciertamente desgarradora. Igualmente dramáticos son los poemas en los que Josefina muestra sus certezas religiosas. Su creencia en el más allá, en la vida después de la vida. En esa posible eternidad que es el premio a una existencia de penalidades:

*Descansar una vez
de este tormento oscuro
y ver cómo son otros
los que sufren.*

El territorio de la memoria

A la hora de trazar discursos líricos, Josefina de la Torre vuelve una y otra vez al territorio

de la memoria. Es una memoria que la trae y la lleva y que combina tonos que pueden ser ingenuos y soñadores o terriblemente amargos y dramáticos. No en vano, la memoria es también una casa repleta de ausentes, de seres queridos que se han marchado...

*Allí y junto a la cama
están tus gafas
Sus cristales vacíos
son como dos lágrimas
sin orillas*

escribirá en otro momento.

A veces son los objetos los que se defamilia- rizan para soportar toda la carga de los recuerdos:

*Esta almohada
que yace inerte*

exclama dolorida, recordando a su marido, el actor Ramón Corroto. En general, su imaginación es tan rica y compleja que le permite moverse con naturalidad entre lo concreto y lo intangible; en campos semánticos sensoriales y en abstractas reflexiones de raigambre metafísica. Pone en práctica lo que Ezra Pound dijo del discurso lírico: *un lenguaje cargado de sentido hasta el grado máximo*. Cargado de sentido y entreverado siempre de símiles nove-

move in a natural way between the concrete and the intangible, in semantic fields of a sensory nature and in abstract reflections with metaphysical roots. She puts into practice what Ezra Pound said of lyric discourse: “language charged with meaning to the utmost possible degree”. Charged with meaning and always laced with novel similes, with unexpected metaphors. “*Altas y abiertas ventanas como pupilas de ciego*” (“High, open windows like blind man’s pupils”), she writes. Obviously De la Torre draws on the avant-garde, but there is also a profound residue of tradition in her poetry: little nursery rhymes, turns of phrase reminiscent of fairy stories, and a sensibility close to that of Lorca when he had abandoned neopopularism and had not yet reached the oneiric density of *Poeta en Nueva York* (“Poet in New York”). Despite the sophistication of her imagery, she is unable to rid herself of certain excessively rhetorical devices in some of her poems, such as questions and exclamations that impede and encumber the cadences of her verse. The use of diminutives, the recurrence of certain associations in her imagery (clock/heart/time, ticking/noise/silence), as well as what we might call a corporeal geography or a semantics of the body, are further elements to be analysed in an author who wrote only four books of poems.

For Josefina, a poem is always a conversation, a dialogue with the other who is absent, outside the poem, or with humanity in general, in the manner of Machado: in this case, not man in the abstract, but the specific woman who always accompanies her. Josefina’s poetic voice frequently employs confessions and confidences:

*Déjame que te lo diga.
Si el día ha de ser tan corto
y este vaivén de mi anhelo
se apagará en la mañana.*

(“Let me tell you about it. / If the day is to be so short / and this restless longing of mine / will be extinguished in the morning.”)

This is, to be sure, a very common literary strategy with a long tradition in Hispanic poetry. In my view, Josefina de la Torre is at her most evocative when she takes flight and dispenses with traditional discourses and forms to explore the realms of incongruity, absurdity or imagination, stripped, not of all logic, but of everything routine and predictable. In her youthful poem *Las horas son iguales* (“The hours are all the same”), she offers us that abrupt switch which involves beginning the poem in an entirely unsurprising manner and then suddenly

dosos, de metáforas que sorprenden. *Altas y abiertas ventanas como pupilas de ciego* escribe. Es evidente que De la Torre bebe de las vanguardias, pero en su poesía hay también un profundo poso de tradiciones: cancioncillas infantiles, giros romancescos y una sensibilidad próxima a ese Lorca que ya ha abandonado el neopopulismo y aún no ha llegado a la densidad onírica de *Poeta en Nueva York*.

Pese a lo avanzado de muchas de sus imágenes, no consigue desembarazarse de recursos excesivamente retóricos en algunos de sus poemas. Interrogaciones y exclamaciones que lastran y entorpecen la cadencia de sus versos. El uso de los diminutivos, la recurrencia de imágenes que asocian reloj/ corazón/ tiempo. Tic/tac / estruendo/ silencio, así como lo que podríamos llamar una geografía corporal o semántica del cuerpo, son otros de los elementos a analizar en una autora que escribió sólo cuatro libros de poemas.

Para Josefina, el poema siempre es un coloquio, un diálogo con el otro que está ausente, fuera del poema o, a la manera machadiana, con el ser humano. En este caso, no el hombre abstracto, sino la mujer concreta que siempre va con ella. La voz poética de Josefina recurre con frecuencia a la confesión o a la confidencia:

*Déjame que te lo diga.
Si el día ha de ser tan corto
y este vaivén de mi anhelo
se apagará en la mañana.*

Una estrategia literaria, por cierto, muy común y con mucha tradición en la poesía hispana. A mi juicio, la Josefina de la Torre más sugerente es esa que emprende el vuelo, se desembaraza de discursos y formas tradicionales para explorar los territorios de lo incongruente, de lo absurdo o de la imaginación despojada, no de toda lógica, pero sí de lo rutinario, de lo previsible. En su poema de juventud, *Las horas son iguales*, nos ofrece ese trueque vertiginoso que consiste en arrancar el poema sin sorpresa alguna para, de repente, enfrentarnos a unos versos, que tal vez sean próximos al creacionismo, como parte de la crítica ha apuntado, pero que a mí me recuerdan a una buena greguería en la órbita de Gómez de la Serna. *Las agujas –dice– atienden/ al mandato del péndulo/ y hacen su telaraña/ de números romanos.*

Relojes sin cuerda, tic tac de la ausencia, viento desvelado, humedad cansada, tic tac de lo imprevisto. Mucha de su simbología remite a lo que ella misma definirá como *el terror de los años que pasan*, pero también tiene que ver con un código muy particular y

confronting us with lines which may come close to poetic creationism, as some critics have noted, but which remind me of a good *greguería*, one of those brief, witty remarks in the tradition of Gómez de la Serna: “*Las agujas*”, she says, “*atienden / al mandato del péndulo / y hacen su telaraña / de números romanos*” (“The hands obey / the pendulum’s command / and spin their web / from roman numerals”).

Wound-down clocks, the tick-tock of absence, sleepless wind, weary damp, the ticking of the unforeseen. Much of her symbolism refers to what she herself was to describe as “*el terror de los años que pasan*” (“the terror of the passing years”), but it is also related to a very particular, closed type of code. We return once more to windows, to their dark, reiterated presence. Sometimes the windows, the closed spaces of the house, what can be seen from the balcony, suggest an imprisoned self, a syndrome of confinement, of invisibility — one who looks but is not seen — or a more or less conscious symbol, along the lines of some of Carmen Martín Gaité’s essays, of the female condition.

*Estoy clavada en el espacio, inmóvil
como una mariposa prisionera.
Coleccionista ciego no dudaste*

*en dejar a los aires sin adioses.
Ya no puedo moverme de este quieto
rincón de sueños, de mis alas muertas,
donde mi corazón tiene prendido
el filo agudo que le clava el tiempo.*

(“I am pinned in space, immobilised / like an captured butterfly. / You, blind collector, did not hesitate / to leave the air without a farewell. / I can no longer move from this still / corner of dreams, from my dead wings, / where my heart is transfixed / by the sharp blade with which time has impaled it.”)

Although her tone is frequently colloquial, her verse is shrouded in a dreamy mist, in an unspecific metaphorical world in which the author sees herself idealised. A “butterfly-woman”, certainly, but outside the common sphere, someone prepared to discover worlds and count stars.

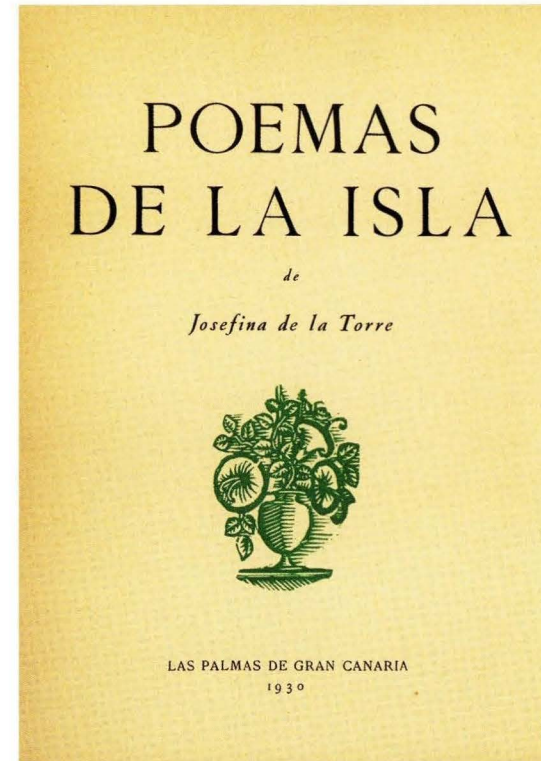
But on this occasion the poetic rhetoric, despite its snares, allows us to glimpse other possibilities. We could imagine the intrepid Josefina de la Torre as an ultra-modern space-woman. This is not such an outlandish fantasy, because in a certain sense she was a precursor. In 1930 some of her poems were published in the *Revista de Occidente*, edited by Ortega, and in 1971 Guillermo Díaz-Plaja

cerrado. Volvemos a las ventanas, a su oscura presencia reiterativa. En ocasiones, las ventanas, los espacios cerrados de la casa, lo que se ve desde el balcón nos sugiere un yo prisionero, un síndrome de enclaustramiento, de invisibilidad –el que mira y no es visto– o en la línea de algunos de los ensayos de Carmen Martín Gaité, un símbolo –más o menos consciente– de la condición femenina.

*Estoy clavada en el espacio, inmóvil
como una mariposa prisionera.
Coleccionista ciego no dudaste
en dejar a los aires sin adioses.
Ya no puedo moverme de este quieto
rincón de sueños, de mis alas muertas,
donde mi corazón tiene prendido
el filo agudo que le clava el tiempo.*

Aunque con frecuencia su tono es coloquial, sus versos se envuelven en una neblina soñadora, en un inconcreto mundo metafórico en el que la autora se ve a sí misma idealizada. Una *mujer-mariposa*, sí, pero fuera del orbe corriente, alguien dispuesto a descubrir mundos y contar estrellas.

Pero la retórica poética, pese a sus trampas, nos deja atisbar en esta ocasión otras posibilidades. Podríamos imaginarnos a la intrépida Josefina de la Torre casi como una modernísima tripulante del espacio. No es des-



cabellada la fantasía porque de alguna forma fue una precursora. En 1930 algunos de sus poemas aparecerán publicados en la *Revista de Occidente*, que dirige Ortega y, en 1971, Guillermo Díaz-Plaja incluye una de sus obras en su selección *Cien libros españoles*. Eso nos da una idea del lugar que, entre el modernismo y la vanguardia, ocupó una autora que, sin embargo, sólo escribió cuatro libros de poemas. Respecto a la repercusión que sus primeras obras tuvieron

CUBIERTA DEL POEMARIO *POEMAS DE LA ISLA* DE JOSEFINA DE LA TORRE, EDITADO EN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1930. COVER OF *POEMAS DE LA ISLA* OF JOSEFINA DE LA TORRE, PUBLISHED IN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1930

included one of her works in his selection *Cien libros españoles* (“A Hundred Spanish Books”). This gives us an idea of the place this author occupied, between Modernism and the avant-garde, even though she only published four books of poetry. As for the impact her first works had in the 1920s, it is worth listening to what Teresa González Hage tells us in the prologue to the anthology *Poemas*, published by Ediciones Idea: “It is striking”, she says, “that Josefina de la Torre was one of the few women who had the privilege of not being silenced by local literary historiography, something which is perhaps related to the fact that her verse is included in the 1934 *Anthology* with which Gerardo Diego certified the birth of the Generation of 1927.”

Her visibility, of course, had something to do with residing in one of the cultural epicentres of the country, and with her relationship, through her own activity and that of her brother Claudio de la Torre, with the avant-garde movements that were emerging at that time. For Hernández Lage, an important point is how Josefina continually experiments with language which acquires surrealist, creationist and even futurist overtones. “Surrealism”, says this author, “allows her to mix images and feelings, concepts and sen-

sations, incoherent enumerations that link opposing terms and break with conventionality, with the aim of condensing the whole of reality in words.”

Other critics who have studied her work, such as Ángel Valbuena Prat and Sebastián de la Nuez, have pointed to a possible affinity with Pedro Salinas, the writer of the prologue to her first collection of poems. To me, her metaphorical world seems closer to poets like Lorca or Alberti than to the author of *La voz a ti debida* (“The Voice Due to You”). In the writer of *Poemas de la isla* we can find what Lázaro Santana has rightly defined as “spontaneity” and “original innocence”: two terms which are undoubtedly related to her obsessive use of diminutives, an expressive device which refers us to a symbolism of childhood and, probably, to that maternal longing which was a constant feature of her life. “*Mamá, yo quiero ser de plata, / hijo, tendrás mucho frío*” (“Mama, I want to be made of silver. / My son, you’ll be very cold”), says Federico García Lorca in one of his nursery rhymes.

In Josefina de la Torre we constantly come across expressions like *frentecita de la aurora* (“little brow of dawn”), *relojito de plata* (“little silver clock”), *torrecita de plata* (“little

en la década de los veinte, conviene escuchar lo que nos cuenta Teresa González Hage, en el prólogo de la antología *Poemas*, publicada por Ediciones Idea: *Llama la atención* –dice la prologuista– *que Josefina de la Torre haya sido una de las pocas privilegiadas de no ser silenciada por la historiografía de la literatura local, lo que quizás esté en relación directa con el hecho de que sus versos figuran en la Antología de 1934 con que Gerardo Diego dio fe del nacimiento de la Generación del 27.*

Una visibilidad que naturalmente tuvo que ver con el hecho de residir en uno de los epicentros culturales del país, y de su relación, a través de su propia actividad y la de su hermano Claudio de la Torre, con las vanguardias emergentes en ese momento. Para González Hage es importante cómo Josefina va experimentando con un lenguaje que adquiere tintes surrealistas, creacionistas, e incluso, futuristas. *El surrealismo*, dice la mencionada autora, *le permite mezclar imágenes y sentimientos, conceptos y sensaciones, enumeraciones incoherentes que enlazan términos opuestos y que rompen con lo convencional, con el fin de condensar toda la realidad en las palabras.*

Otros críticos que han estudiado su obra, como Ángel Valbuena Prat o Sebastián de la

Nuez, han apuntado una posible cercanía con Pedro Salinas, prologuista de su primer poemario. A mí, su mundo metafórico me parece más próximo a un Lorca o a un Alberti que al autor de *La voz a ti debida*. En la autora de *Poemas de la isla* podemos encontrar lo que Lázaro Santana acertadamente ha definido como “espontaneidad” e “inocencia original”. Dos adjetivos que, sin duda, tienen que ver con su obsesiva utilización de diminutivos. Un recurso expresivo que remite a una simbología infantil y, probablemente, a ese ansia maternal que fue constante en su vida. *Mamá, yo quiero ser de plata, / hijo, tendrás mucho frío*, dice Federico García Lorca en una de sus más conocidas canciones infantiles.

En Josefina de la Torre de continuo nos tropezamos con expresiones como *frentecita de la aurora, relojito de plata, torrecita de plata, luna de cristal, caminito seguro, estrellita de los cielos, luceritos de las fuentes, campanita de plata*. La plata es un metal seminoble y luminoso. Es iridiscente, aunque no entra, si somos rigurosos, en una gama de colores. Lo que me lleva a otra de las constantes de la poesía de Josefina de la Torre. Su continua apelación a un mundo cromático que tiene que ver con los estados de ánimo, con las sensaciones.

silver tower”), *luna de cristal* (“glass moon”), *caminito seguro* (“safe little path”), *estrellita de los cielos* (“little star in the heavens”), *luceritos de las fuentes* (“little stars of the fountains”), *campanita de plata* (“little silver bell”). Silver is a semi-noble, luminous metal. It is iridescent, although it does not, strictly speaking, belong to a colour spectrum. Which brings me to another of the constant features of Josefina de la Torre’s poetry: her continual appeal to a world of colours related to states of mind and sensations.

In her poems, paths are white, the clothes evoked by memories are blue like the little paths of the sea, or like the little hearts which she asks her alter ego to embroider for her in the poem entitled *Rómpete en el aire* (“Break in the air”).

In addition, mouths kissing, and therefore love, can be white, blue and yellow, orange like the evening, white like a track on the asphalt or like the sand or like the foam or like the paths of the sea. There are also green necklaces and a white ring of a bridegroom in love. We said before that Josefina de la Torre uses exclamations to excess, but the same is not true of rhetorical questions: “¿por dónde vino la noche?” (“which way did the night come?”), she asks herself in one poem.

Questions which require no answer and are simply a way of addressing the reader prove to be a device much closer to modernity than her usual “¡Haber sido una vez / círculo de este anhelo! ¡Girar constantemente / por el mismo momento!” (“To have been for once / the circle of this longing! / Constantly turning / through the same moment!”): modes of expression with an undoubted Modernist flavour, which are, in turn, inherited from Post-Romanticism or Late Romanticism.

A Semantics of the Body

Naturally, the passing years and the wounds inflicted by time can be traced in the way Josefina de la Torre’s poetry evolves. However, what we have called a semantics of the body is present in all her verse, although not as markedly as in other female writers. Waists, hands, shoulders, arms, bare feet, hair, throats, lips and eyes run discreetly through her poems. “*Rondo por las oscuras paredes de mi misma*” (“I prowls around the dark walls of myself”), she explains. Her body is like a soulless room with bare walls, but also a cold fish:

*Pez frío de mi
cuerpo
que resbala por la*



JOSEFINA DE LA TORRE EN SU CASA DE MADRID, CA.
1965. JOSEFINA DE LA TORRE AT HOME IN MADRID.
CA. 1965

En sus poemas, los caminos son blancos, los vestidos que el recuerdo evoca son azules como los caminitos del mar o como los corazoncitos que le pide a su álter ego que le borde en el poema titulado “Rómpete en el aire”.

También las bocas que besan y, por tanto, el amor, pueden ser blancas, azules y amarillas, naranja como la tarde, blanca como una hue-

lla en el asfalto o como la arena o como la espuma o como los caminos del mar. Hay también collares verdes y una sortija blanca del novio enamorado. Hemos dicho antes que Josefina de la Torre utiliza en demasía las exclamaciones, no en cambio las interrogaciones retóricas; *¿por dónde vino la noche?*, se pregunta en un poema.

Las preguntas que no exigen respuesta alguna y son una simple interpelación al lector, resultan un recurso mucho más próximo a la modernidad que sus habituales *¡Haber sido una vez/ círculo de este anhelo! ¡Girar constantemente/ por el mismo momento!* Modos de indudable regusto modernista que son, a su vez, herencia, de un postromanticismo o de un romanticismo tardío.

Una semántica del cuerpo

Naturalmente, el paso de los años y las heridas que el tiempo nos inflige pueden rastrear-se en la evolución que la poesía de Josefina de la Torre va experimentando. Sin embargo, lo que hemos denominado una semántica del cuerpo está presente en toda su poesía, aunque no de una forma tan notable como en otras voces femeninas. Cinturas, manos, hombros, brazos, pies desnudos, pelo, garganta,

*humedad en sombra
de la angustia*

("Cold fish of my / body / which slips through the / damp in the shadow / of anguish"). Or a geography of desolation and abandonment, in which the author looks for but does not find herself:

*Cuerpo mío, perdido
sin brazos que lo alcancen
al final del olvido.
Mi cuerpo es una llama alta,
una llama que no se agita
ni se retuerce*

("My body, lost / where no arms can reach it / at the end of oblivion. My body is a tall flame, / a flame which does not flutter / or curl"), she says in another poem. There are several examples, but in general there is no bodily cartography, no physicality as intense as that sensoriality, the presence of the senses of sight, smell and touch, which is also so common in some narrative discourses of the twenties and thirties; for example, in the prose of Virginia Woolf, another precursor.

A Space of One's Own

There is no doubt that Josefina de la Torre was an independent woman, a woman who

always had spaces of her own. This allows her to write freely when creating audacious images; nor is she inhibited when it comes to giving free rein to her inner worlds, her feelings of happiness or her private heartbreaks. Her poetic activity therefore serves as a precise, delicate personal diary. One of her most heartfelt pages is a poem I have referred to previously, but which I cannot resist quoting in full. It belongs to her last period and is dedicated to the great love of her life, to the void which his absence has left behind:

*Allí junto a la cama
están tus gafas.
Sus cristales vacíos
son como dos lagunas sin orillas.
Las cojo entre mis manos
y las contemplo absorta.
Detrás están tus ojos,
los presiento,
ahondando la mirada
y la apoyo con ternura sobre el pecho
como si tu cabeza reposara.
Las beso.
Son tus ojos queridos
mirándome
a través de la ausencia.
Tus ojos tan vitales.
En tus últimos días
apagados, tristes, mudos,
que me miraban en silencio,
anegándome el alma
de contenidas lágrimas.*

labios, ojos, circulan discretamente por sus poemas. *Rondo por las oscuras paredes de mí misma*, explica. Su cuerpo es como un cuarto desangelado con paredes desnudas pero también un pez frío:

*Pez frío de mi
cuerpo
que resbala por la
humedad en sombra
de la angustia*

O una geografía de la desolación y el abandono, en la que la autora se busca y no se encuentra:

*Cuerpo mío, perdido
sin brazos que lo alcancen
al final del olvido.
Mi cuerpo es una llama alta,
una llama que no se agita
ni se retuerce*

dice en otro poema. Son varios los ejemplos, pero en general no hay una cartografía corporal, ni una fisicidad tan intensa como esa sensorialidad, la presencia de los sentidos de la vista, el olfato, el tacto, que es tan frecuente también en algunos discursos narrativos de la década de los veinte y los treinta. Por ejemplo, en la prosa Virginia Woolf, otra precursora.

Espacio propio

No cabe duda de que Josefina de la Torre fue una mujer independiente, una mujer que siempre tuvo espacios propios. Eso le permite escribir con libertad a la hora de crear imágenes arriesgadas, y ninguna atadura tampoco cuando de lo que se trata es de dar rienda suelta a sus mundos interiores, a sus sentimientos de dicha o a sus desgarraduras íntimas. Su quehacer poético hace las veces, pues, de un preciso y delicado diario íntimo. Una de sus páginas más sentidas está en un poema al que me referí antes, pero que no me resisto a citar íntegro. Pertenece a su última etapa y está dedicado al gran amor de su vida, al vacío que su ausencia ha dejado:

*Allí junto a la cama
están tus gafas.
Sus cristales vacíos
son como dos lagunas sin orillas.
Las cojo entre mis manos
y las contemplo absorta.
Detrás están tus ojos,
los presiento,
ahondando la mirada
y la apoyo con ternura sobre el pecho
como si tu cabeza reposara.
Las beso.
Son tus ojos queridos
mirándome
a través de la ausencia.*

(“There, by the bed, / are your glasses. / Their empty lenses / are like two pools without shores. / I hold them in my hands / and gaze at them, engrossed. / Behind them are your eyes, / I sense them, / gazing more deeply, / and I tenderly hold your glasses against my breast / as if your head were resting there. / I kiss them. / They are your dear eyes / looking at me / through absence. / Your eyes, so full of life. / In your last days they were listless, / sad, mute, / looking at me silently, / flooding my soul / with held-back tears.”)

Once again it is an object, a pair of glasses, that tugs at the emotions. On this occasion her language is everyday, simple language.

Being, looking, gazing, shedding tears are the verbs with which the architecture of the poem is constructed, a poem which has now abandoned graceful flights of lyricism, fertile images, religious or existential reflections. Grief divests her poetic voice of every kind of artifice.

The only thing that matters is to give form to the verse, which is suddenly a catharsis, a refusal to resign herself to fate, a cry of rebellion:

*Cada noche te miro y me pregunto,
hermano que dejaste nuestra casa,
por qué no acepto tu implacable ausencia [...]*

(“Every night I look at you and ask myself, / my brother who left our home, / why I cannot accept your implacable absence...”).

These were her final years, the years of solitude and of acute consciousness of what had been irrevocably lost. Her poetry finally becomes a faithful biography of the vicissitudes of her life. “Josefina de la Torre”, says Blanca Hernández, “is connected to her poetry like a thread which leads her towards her memories, her childhood, her island and her whole inner world; it is her way of expressing everything she sees and everything she feels. Through her poetry we can glimpse all the important phases of her life.” To approach her work is therefore to understand what Wallace Stevens once said: that poetry is a form of melancholy.

*Tus ojos tan vitales.
En tus últimos días
apagados, tristes, mudos,
que me miraban en silencio,
anegándome el alma
de contenidas lágrimas.*

Una vez más, es un objeto, unas gafas, el que tira del hilo de las emociones. En esta ocasión, su lenguaje es un lenguaje cotidiano, sencillo.

Ser, estar, mirar, contemplar, ahondar, derramar lágrimas son los verbos que construyen la arquitectura de un poema que ha abandonado ya los vuelos gráciles, las imágenes fértiles, las reflexiones religiosas o existenciales. El dolor despoja a su voz poética de todo tipo de artificios.

Lo único que importa es darle forma al verso que, de repente, es catarsis, un no resignarse al destino, un grito de rebeldía:

*Cada noche te miro y me pregunto,
hermano que dejaste nuestra casa,
por qué no acepto tu implacable ausencia [...]*

Son los años finales, los años de soledad y de aguda conciencia de lo que irremediablemente se ha perdido. Su poesía termina siendo una fiel biografía de sus peripecias vitales. *Josefina de la Torre*, dice Blanca Hernández,



está unida a su poesía como un hilo que la lleva hacia sus recuerdos, su infancia, su isla y todo su mundo interior; es el modo que tiene de expresar todo lo que ve y todo lo que siente. A través de su poesía se puede vislumbrar todas las etapas importantes de su vida. Acercarnos a su obra es, pues, comprender aquello que dijo Wallace Steven de que la poesía es una forma de melancolía.

JOSEFINA DE LA TORRE EN SU CASA DE MADRID, CA.
1980. JOSEFINA DE LA TORRE AT HOME IN MADRID,
CA 1980



JOSEFINA DE LA TORRE
Entre la isla y la magua
Between Insularity
and Magua¹

ANTONIO PUENTE

PLAYA DE LAS CANTERAS, LAS PALMAS DE GRAN
CANARIA, 1930

¹ MAGUA, A CANARIAN WORD MEANING NOSTALGIC
SADNESS, MELANCHOLY OR DESOLATION (TRANSLA-
TOR'S NOTE)

THAT ISLAND WAS SURROUNDED BY WATER on all sides. With this intriguing tautology (are there any islands exempt from this omnipresence of water on their boundaries?), Pedro Salinas defines the poetic world of Josefina de la Torre Millares at the beginning of the prologue to *Versos y estampas* (“Verses and Sketches”), her first book (published in 1927 by the highly influential magazine *Litoral*), and thereby underlines its closed, circular, *insular* nature, in which the poetic subject is also an “island[-girl] surrounded by water on all sides”. The very title Salinas employs, “*Isla, preludio, poetisa*” (“Island, Prelude, Poetess”), enumerative and inconclusive, already suggests an equivalence, as if the terms were interchangeable. It provides an initial clue to the interpretation of what will later become a constant in Josefina’s work: the analogy, damp and yet parched and full of longing, between the island that speaks to us and the island of which it speaks to us. Something “umbilical”, as in that ultimate

AQUELLA ISLA ESTABA RODEADA DE AGUA POR todas partes. Con tan intrigante tautología –pues, ¿existen acaso islas que escapen a esa ubicuidad del agua en sus contornos?– define Pedro Salinas el espacio poético de Josefina de la Torre Millares, al inicio del prólogo de *Versos y estampas*, su primer libro (editado justo en 1927 por la epicéntrica *Litoral*), para insistir a su cierre, circular, insularmente, en que el sujeto poemático es también una muchacha-*isla rodeada de agua por todas partes*. El propio encabezamiento que emplea Salinas, *Isla, preludio, poetisa*, enumerativo e inconcluso, sugiere ya una equivalencia para el intercambio entre los términos. Proporciona una temprana clave para la interpretación de lo que luego será una constante en la obra de nuestra autora: la húmeda analogía, aún agrietada y anhelante, entre la isla que nos habla y la isla de que se nos habla. Algo por *umbilicar* con el más puro sueño de Hölderlin, quien aspiraba a componer un poema que fuera como *una isla recién nacida*...

VERSOS Y ESTAMPAS por *Josefina de la Torre* con un prólogo de *Pedro Salinas*

OCTAVO SUPLEMENTO de *Litoral*, Imprenta «Sur», San Lorenzo, 12, Málaga, 1. 927

CUBIERTA DE *VERSOS Y ESTAMPAS* DE JOSEFINA DE LA TORRE CON PRÓLOGO DE PEDRO SALINAS, OCTAVO SUPLEMENTO, REVISTA *LITORAL*, MÁLAGA, 1927. COVER OF *VERSOS Y ESTAMPAS* BY JOSEFINA DE LA TORRE WITH PROLOGUE BY PEDRO SALINAS, *LITORAL* MAGAZINE, MÁLAGA, 1927

dream of Hölderlin, who aspired to compose a poem “like a new-born island”...

This is not far removed from the most categorical definition of her poetry offered by Salinas: “*Forma indecisa, tierra semidesnuda, a medio despertar entre lo líquido y lo oscuro, isla*” (“An indecisive form, a half-naked land, half awake between liquid and dark, an island”). And to refer to Josefina’s verse he also gives us the effective image of “*cachorros vivaces de la luz*” (“lively puppies of light”), which are those we later see growing up, under her guiding hand, invariably scampering along the beach, panting, covered in sand, completely drenched in water. Lively light, therefore, as opposed to liquid darkness: this is the amniotic counterpoint in which insularity is unceasingly gestated, constantly renewed, always giving birth, bringing to *light*, in a pilgrimage which is a trail through a succession of islands. The word *ausencia* (“absence”) occurs repeatedly in her various collections of poems, almost always with the correlative *anhelo* (“longing”). These are the two dialectic terms which run through each and every one of her poems: “absence”, “longing”, and thus *magua* (“desolation”) as the crux of her poetry. In each book there is a yearning for an island that has just been left behind, or else a new

one has just been formed, Crusoesque, yearning and longing, full of *magua*, of desolation. And for every new island that is established, the previous space (the preceding island that has been obliterated) constitutes the water that surrounds it on all sides.

Versos y estampas (“Verses and Sketches”, her first collection of poems, mentioned above, published in 1927 with a prologue by Salinas), is a song to childhood at the seaside that is now gone. There is therefore *magua*, a desolate nostalgia, for the **island of childhood** that has just vanished. *Poemas de la isla* (“Island Poems”, 1930), her most emblematic title, with good reason, used in anthologies of every kind, is a farewell to the light of the island space, now left behind through the physical exile of the author, and which, from a distance, is a longed-for domestic room — “*Y la luz, ¿por dónde está?*” (“And where is the light?”), she will ask herself disconsolately — but also, for that very reason, a compound, Dioscurian territory, perplexed by contradictory, indecisive impulses, seeing the water of memory, of which it is now composed, as an unsynthesised sea: a “*mar redondo, desvelado [...]* *mar abierto, encandilado*” (“round, wide-awake sea [...] open, dazzled sea”). What now

Aguella isla estaba rodeada de agua por todas partes...

Pedro Salinas

No anda lejos de ahí la más contundente definición que nos ofrece Salinas de la poesía de nuestra autora: *Forma indecisa, tierra semi-desnuda, a medio despertar entre lo líquido y lo oscuro, isla*. Y aún nos da la eficaz imagen, para decir los versos de Josefina, de *cachorros vivaces de la luz*, que son los que veremos crecer luego, de la mano de la autora, indefectiblemente correteando por la orilla

playera, jadeantes, enarenados, enchumbados de agua por todas partes. Entonces, la luz vivaz frente a lo líquido oscuro; es el contrapunto amniótico en que no para de gestarse la insularidad, siempre renovada, siempre dando a luz, en un peregrinaje que es un reguero de islas sucesivas. La palabra “ausencia” es recurrente en sus poemarios, casi tanto como la correlativa “anhelo”. Son los dos términos dialécticos que recorren todos y cada uno de sus poemas: “ausencia”, “anhelo”, de ahí la *magua* como eje de su poesía. En cada libro, se añora una isla recién abandonada, o bien acaba de constituirse una nueva, robinsoniana, añorante y anhelante, llena de *magua*. Y para cada nueva isla que se instaura, el espacio anterior (la isla anterior hecha añicos), constituye el agua que por todas partes la rodea.

En *Versos y estampas* (el mentado primer poemario de 1927, prologado por Salinas), se canta a la infancia al borde de la playa recién ida. Hay, por tanto, *magua* por **la isla de la infancia** recién desaparecida. En *Poemas de la isla* (1930), –por algo su título más emblemático, empleado en las más diversas antologías–, se dice adiós a la luz del espacio insular, dejado atrás, por el trastierro físico de la autora, y que es, desde la distancia, una estancia doméstica añorada (*Y la luz, ¿por*

DEDICATORIA DE PEDRO SALINAS A JOSEFINA DE LA TORRE, 1927. DEDICATION BY PEDRO SALINAS TO JOSEFINA DE LA TORRE, 1927

produces *magua*, desolation, is the **island in itself**.

Whilst this book speaks of and from “*remolinos de los instantes, / del único pensamiento*” (“the eddying moments / of the single thought”), *Marzo incompleto* (“March Unfinished”, her next collection, published in 1968 but written only a few years after the previous one) opens with exactly the same disquiet: “¡*Girar constantemente / por el mismo momento!*” (“Constantly turning / through the same moment!”). Except that now, with the added metaphor of the temporal fissure (“*Marzo incompleto. / No tenía principio / ni fin*”; “March unfinished. / It had neither beginning / nor end”), the insular closure, the “windowless monadism”, as Leibniz would say, is increased, now that the voice has descended to the imaginary, paradoxical nadir:

*Si yo pudiera vivir [...] /
a flor de agua y de luz,
no dentro, sumergida,
interiormente viva...*

(“If I could live [...] / on the surface of the water and the light, / not submerged within it, / but alive inside...”). The *magua*, the desolation, therefore begins to be spatio-

temporal. It is a desolate nostalgia for the **island of the passage of time**. In *Medida del tiempo* (“The Measure of Time”) — included only in her anthology in the Biblioteca Básica Canaria (1989) — and in *Él* (“He”), her last collection of poems, still unpublished, the identity of the island from which she has just departed, that which lets the water in on every side to form the island of the poetic voice, is clear: the death of the great love of her life, the actor Ramón Corroto. The *magua*, the desolation, now comes from being exiled from the **island of love**.

The elegies are explicit, but that does not prevent her from exploring the “tunnel of absence” and the play of chromatic reflections on the beach as a form of self-inspection of her own soul, Dioscurian, nonconformist, indecisive, subject to the ebb and flow of the tide and perplexed that the voice of the beloved, or of her own alter ego, is first “*escondida dentro de mí*” (“hidden within me”) and then out there, “*tu voz sobre la raya del mar y del horizonte*” (“your voice on the line between the sea and the horizon”). *Medida del tiempo* is the book in which Josefina, perhaps more conscious of being an inveterate islander, exclaims, in an improvised statement of her own poetics: “*La ausencia [es]... ¡La casa y la cancela!*”

dónde está?, se preguntará desconsolada), pero también, por eso mismo, un territorio incorporado y dioscúrico, mixtificado de pulsiones contradictorias, indecisas, que ve en el agua del recuerdo que ahora la conforma un mar sin síntesis: un *mar redondo, desvelado* [...] *mar abierto, encandilado*. Lo que produce ahora la magua es **la isla en sí misma**.

Si en aquel libro se habla de y desde *remolinos de los instantes, / del único pensamiento, Marzo incompleto* (su siguiente poemario, publicado en 1968, pero escrito pocos años después que el anterior) se abre con idéntica desazón: *¡Girar constantemente / por el mismo momento!* Sólo que ahora, con la metáfora añadida de la fisura temporal (*Marzo incompleto. / No tenía principio / ni fin*), se incrementa la cerrazón insular, el “monadismo sin ventanas”, que diría Leibnitz, cuando la voz ha descendido ya hasta el imaginario y paradójico nadir:

Si yo pudiera vivir [...] a flor de agua y de luz, no dentro, sumergida, interiormente viva...

La magua empieza a ser, entonces, espacio-temporal. Es magua por **la isla del devenir del tiempo**. En *Medida del tiempo* –incluido sólo

en su antología de la Biblioteca Básica Canaria (1989)– y en *Él*, su último poemario, aún inédito, el trasunto de la isla recién abandonada, o aquello que hace agua por todas partes para conformar la isla de la voz poemática, resulta claro: la defunción del gran amor de su vida, el actor Ramón Corroto. La magua proviene ahora del exilio de **la isla del amor**.

Las elegías son expresas, pero eso no le impide abundar en *el túnel de ausencia*, y en el juego de los cromáticos espejos playeros como autoinspección de la propia alma, dioscúrica, inconforme, indecisa, sometida al flujo de las mareas y perpleja porque la voz del amado, o de su propio *alter ego*, esté de pronto *escondida dentro de mí* y de pronto allí, *tu voz sobre la raya del mar y del horizonte*. Es el libro, *Medida del tiempo*, en el que nuestra autora, más consciente tal vez de su condición de insularia irredenta, exclamará a modo de improvisada autopoética: *La ausencia* [es]... *¡La casa y la cancela!* Hay una coherencia evolutiva en la inconfundible orilla de la playa, a la vez doméstica y abrupta, en que transcurre toda la obra poética de Josefina de la Torre Millares. Y si la síntesis –imposible, siempre impresionista y sucesiva, como los mismos sorbos de las olas rotas– es la arena mojada con las huellas precisas del recuerdo, el itinerario va desde el inconfundible Paseo

("Absence [is]... the house and the gate!"). There is a coherence in the development of the unmistakable seashore, at once domestic and forbidding, on which all the poetic works of Josefina de la Torres Millares take place. And if the synthesis — impossible, ever impressionistic and successive, like the very lapping of the breaking waves — is the wet sand bearing the precise imprint of memories, the path leads from the unmistakable promenade at the beach of Las Canteras, with its colourful characters and echoes of childhood, to its sublimation in the very side of the island-body of the poetic voice, during an exile that will also be internal.

That remark by Lezama Lima in his *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* ("Conversation with Juan Ramón Jiménez"), where he claims that an insular being is someone who, of necessity, lives in "*la resaca marina, bajo un ineludible sentimiento de lontananza*" (in "the ebbing of the waves, with an unavoidable feeling of distance"), is precisely borne out here. Except that the rigours of exile distort the process, the horizon skips up and down, and there is a risk of getting that serious spiritual crick in one's neck, identified by Vallejo, by forever remaining stuck "*con el frente hacia la espalda*" ("with your forehead

turned backwards"). The fixation, as we were saying, then becomes contradictory, divided, as when the author of *Island Poems*, with her far from exact Measure of Time, which can no longer be expressed other than in a fragmentary way, by means of *Verses and Sketches* related through a patchwork of *Marches Unfinished*, apprises us of that irrevocable episode of someone who didn't even have time to shut the gate on leaving the house:

*Altas ventanas abiertas
dejaron sombras de luces
disparadas en la arena.*

("High open windows / left shadows of lights / scattered on the sand").

The myth of exile functions rather like that wandering Irish monk, St Brendan, who celebrated mass on the back of a whale while sailing the Atlantic, and whose favourite hallucination was to contemplate Judas living on a tiny island the size of his own body. In Josefina's poetry, the poetry of that grown-up "island[-girl] surrounded by water on all sides", the predominant vision will come to be that monadic view of insularity, windowless or with "high open windows" scattering light onto the chiaros-

de la playa de Las Canteras, con sus pintorescos personajes y ecos infantiles, hasta su sublimación, en el propio costado del cuerpo-isla de la voz poemática, durante un exilio, que lo será también interior.

Aquel aserto de Lezama Lima, en su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, sobre que el ser insular es alguien que vive necesariamente en *la resaca marina, bajo un ineludible sentimiento de lontananza*, aquí se cumple a rajatabla. Sólo que, con los rigores del trasterio, el proceso se mixtifica, el horizonte juega a la comba, corriéndose el riesgo de adquirir aquella grave tortícolis espiritual, detectada por Vallejo, de quedarse para siempre *con el frente hacia la espalda*. La fijación se vuelve entonces, decíamos, contradictoria, desdoblada, como cuando la autora de *Poemas de la isla*, con su medida del tiempo nada cabal, que no se podrá ya decir sino fragmentariamente, a base de versos y estampas contados por retales de marzos incompletos, nos alerta sobre este episodio irreversible de quien ni tiempo tuvo de cerrar, al marcharse, la cancela de la casa:

*Altas ventanas abiertas
dejaron sombras de luces
disparadas en la arena.*

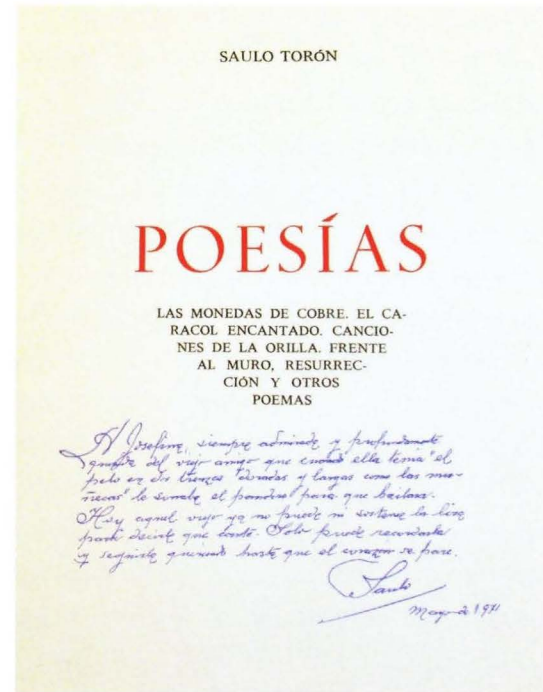
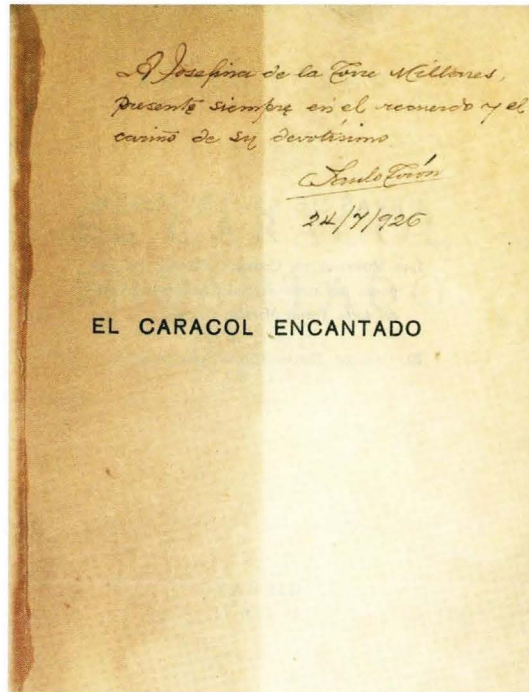
El mito del exilio opera, más bien, como aquel errabundo monje irlandés, San Brán, que por el Atlántico iba diciendo misa sobre el lomo de una ballena, y cuya alucinación predilecta era la contemplación de Judas habitando en una isla tan exigua como su propio cuerpo. En la poesía de Josefina, de la ya crecida muchacha-*isla rodeada de agua por todas partes*, irá prevaleciendo esa visión monádica de la insularidad, sin ventanas o con “altas ventanas abiertas” disparadas al claro oscuro de la fatalidad. El beso de un Judas sin rostro que la iría despojando inopinada, sucesivamente, de la infancia, de la Isla, del tiempo, del amado... En su libro testamentario *Pájaros de la playa*, inspirado en Canarias, afirma Severo Sarduy que *la luz insular clausura, y encierra en un doble trazo el aislamiento*, y también que, bajo ella, *no hay lugar para la impresión: todo es neto, implacablemente preciso, subrayado; cada cosa es, ante todo, la isla en sí misma, y, de modo perentorio, lo que la isla es*. Es otra clave para aproximarse al porqué de la enumeración sin límite, sin jerarquía, de inventario siempre incompleto, que se da en la autora de *Poemas de la isla*, consciente ella también del *doble foco de luz uniformado / abanico de azules varillajes*, y del aherrojamiento que éste impone, explicado con el modulado vanguardismo de algunas de sus metáforas:

curo of fatality. The kiss of a faceless Judas which was to deprive her, unexpectedly and successively, of childhood, of the Island, of time, of the beloved... In his testamentary book *Pájaros de la playa* ("Birds of the Beach"), inspired by the Canary Islands, Severo Sarduy declares that "*la luz insular clausura, y encierra en un doble trazo el aislamiento*" ("the island light closes and encloses isolation in a double line"), and also that, in this light, "*no hay lugar para la impresión: todo es neto, implacablemente preciso, subrayado; cada cosa es, ante todo, la isla en sí misma, y, de modo perentorio, lo que la isla es*" ("there is no place for impressions: everything is distinct, implacably precise, underlined; each object is, above all, the island in itself, and, compellingly, what the island is"). This is another clue that brings us closer to the reason for that unlimited, non-hierarchical enumeration, like a perpetually incomplete inventory, in which the author of *Poemas de la isla* engages; she too is conscious of the "*doble foco de luz uniformado / abanico de azules varillajes*" ("uniform double beam of light, / blue-ribbed fan") and of the oppressive confinement that this imposes, expressed through the modulated modernity of some of her metaphors:

*La luz dejó caer
su moneda redonda
y sobre la moneda
de luz, quedó mi mano
abierta a la limosna.*

("The light dropped / its round coin / and on the coin / of light, my hand lay / open to receive its charity").

If "there is no place for impressions: everything is distinct" on the island, and her verse is aware of this in a disturbing, slippery, bitter-sweet way, then why does she persist in impressionism, in rapid, contradictory, fleeting, chromatic reflections? Despite the fact that Josefina de la Torre is an official member of the Spanish peninsular Generation of 1927 (as is well known, she is one of the only two women included in Gerardo Diego's famous anthology, together with Ernestina de Champourcín), and has points in common with the more picturesque side of that group, in this respect, by contrast, she is clearly indebted to a certain kind of Canarian Modernism, that of Saulo Torón in *El caracol encantado* ("The Enchanted Snail" — what a beautiful metaphor, by the way, for an insular being, and one that conforms, moreover, to the precise definition of poetry that was to be formulated by Lezama Lima: "*un caracol*



*La luz dejó caer
su moneda redonda
y sobre la moneda
de luz, quedó mi mano
abierta a la limosna.*

Si en la isla *no hay lugar para la impresión: todo es neto*, y sus versos –inquietante, resbaladiza, agrídulcemente– lo saben, ¿por qué, entonces, esa persistencia en el impresionismo, en la reflexión pronta, contradictoria, fugaz y cromática? Por más que Josefina de la Torre pertenece a la nómina del 27 peninsular (una de las dos únicas mujeres, como es sabi-

do, junto con Ernestina de Champourcin, incluidas en la célebre *Antología* de Gerardo Diego), con puntos de contacto, sobre todo, con la vertiente más pintoresca de aquella Generación, en ese aspecto, por contra, es una clara deudora de cierto Modernismo canario, del Saulo Torón de *El caracol encantado* (¿Qué bella metáfora, por cierto, del ser insular, y que se acoge, además, a la exacta definición que daría de la poesía Lezama Lima: *un caracol nocturno en un rectángulo de agua...*; o del Alonso Quesada de *El lino de los sueños* y, en fin, del abrupto choque entre el espejeante

SAULO TORÓN DEDICA SU POEMARIO *EL CARACOL ENCANTADO* A JOSEFINA DE LA TORRE, MADRID, 1926. SAULO TORÓN DEDICATES HIS COLLECTION OF POEMS *EL CARACOL ENCANTADO* TO JOSEFINA DE LA TORRE, MADRID, 1926

DEDICATORIA DE SAULO TORÓN A JOSEFINA DE LA TORRE DE SUS POEMARIOS REUNIDOS EN ESTA EDICIÓN. MADRID, 1971. DEDICATION BY SAULO TORÓN TO JOSEFINA DE LA TORRE OF HIS POETRY COLLECTIONS COMPILED IN THIS EDITION. MADRID, 1971

nocturno en un rectángulo de agua", "a nocturnal snail in a rectangle of water"!), that of Alonso Quesada in *El lino de los sueños* ("The Thread of Dreams"), and, in short, that of the abrupt clash between the shimmering Platonism of the sea and the Heraclitian fleetingness of the waves which inspired the father of them all, Domingo Rivero. The latter, who died at around the time Josefina was publishing her first poems, and whose humility, unusual in this profession, was undoubtedly absorbed by her, composed a couplet which could be seen today as anticipating her quiet poetic itinerary: "*Soy el mejor poeta de mi calle, aunque / la verdad, mi calle no es muy larga*" ("I am the best poet in my street, although, / to be honest, my street is not very long")...

And so, as well as already being multi-faceted in her capacity as a pioneering woman in contemporary arts and letters, and in her "double-headed" status as an actress and a writer (a very risky thing to be, incidentally, in a country prone to belittle anything that transcends one-dimensional labels), so too in terms of this question of where her work fits into literary trends De la Torre Millares is a link between opposing impulses and movements. The difficulty of classifying her has been greatly compounded by her own silence

on the matter, since the only known reference to her own poetics is the following: "*Nunca he sabido explicar en qué consiste la poesía, que creo que es algo que se da justo en la medida en que no puede ser explicado: algo inefable que sólo existe mientras es sentido*" ("I have never been able to explain what poetry is, and I think it is something that arises precisely to the extent that it cannot be explained: something ineffable that only exists while it is felt").

Her poetry bears unmistakable traces of the Romantic tradition, even including obvious imitations of Bécquer, and at the same time has avant-garde features, albeit more restrained, which can also be identified in other writers from the islands. She is a link to which insufficient attention has been paid, or a connection between different types of marginality (woman, double-headed, feeling, island, prelude, poetess). She is also someone with a very sea-orientated way of looking at things, who, ever since that time when Salinas described her, has been wondering why misfortunes, absences and longings are not islands of water surrounded by land on all sides... By way of an appendix, and to underline Josefina de la Torre's crucial connection with the generation of the Canarian Modernists, let me conclude with a few words

platonismo marino y la fugacidad heraclitiana de las olas que inspiró al padre de todos ellos, Domingo Rivero. Éste, fallecido por los años en que Josefina publicaba sus primeros versos, de una humildad inusitada en el gremio, de la que, sin duda, bebe nuestra autora, compuso un pareado que hoy podría cederle el testigo a su silencioso itinerario poético: *Soy el mejor poeta de mi calle, aunque / la verdad, mi calle no es muy larga [...]*

Así pues, si ya era poliédrica en su condición de mujer pionera en las artes y las letras contemporáneas, y en esa *bicefalia* de actriz y escritora, tan arriesgada, por cierto, en un país dado a mitigar cuanto exceda a los rótulos unidimensionales, De la Torre Millares es también en este aspecto de la ubicación de la obra en tendencias literarias un eslabón entre cruzadas pulsaciones y tendencias. A su complejo encaje ha contribuido sobremanera su propio mutismo, pues la única referencia autopoética que se le conoce es la siguiente: *Nunca he sabido explicar en qué consiste la poesía, que creo que es algo que se da justo en la medida en que no puede ser explicado: algo inefable que sólo existe mientras es sentido.*

Incluso con evidentes remedos becquerianos, hay en su poesía inconfundibles huellas de la tradición romántica, y, aunque más conteni-

dos, apuntes vanguardistas que, asimismo, pueden ser rastreados en otros autores isleños. Un eslabón insuficientemente abordado, o un vínculo entre (mujer, bicefalia, sentimiento, isla, preludeo, poetisa) diversas formas de periferia. También alguien con los ojos muy marinos que, desde aquel tiempo en que la describió Salinas, anduviera preguntándose por qué no serán los infortunios, las ausencias, los anhelos, islas de agua rodeadas de tierra por todas partes... A modo de apéndice, y resaltando la crucial vinculación de Josefina de la Torre con la promoción de los modernistas canarios, concluiré con unas palabras sobre la importancia de nuestra autora en el tratamiento de la playa de las Canteras, un tema tan caro, y cimentado ya, en la poesía subsiguiente de las Islas.

Hay, sobre todo en *Versos y estampas* y también en *Poemas de la isla*, emotivas referencias a esa playa, pioneramente concebida por ella como un espacio doméstico. Como es sabido, en su casa familiar, próxima al Paseo, De la Torre montó en su adolescencia, junto a su hermano Claudio, el célebre Teatro Mínimo, donde se representaban obras de grandes autores clásicos. Pues bien, algo de esa teatralidad perenne que, desde entonces, ha venido desarrollando la playa de Las Canteras —especialmente contemplada desde la platea

ESTAMPA

La noche trajo a la luna
sobre la playa y el mar,
y las rocas se adornaron
con su brillo, humedecidas.
Yo le contaba a mi niño
—no se quería dormir—
que la luna era una reina
de jazmín,
que salía por las noches
con su regador de plata
para regar su jardín.
¡El mar, el mar y mi niño,
que no se quería dormir!

(De *Josefina de la Torre.*)

on the importance of her treatment of the beach of Las Canteras, a subject so dear to, and so well established in, the subsequent poetry of the Islands.

There are emotive references, especially in *Versos y estampas* and also in *Poemas de la isla*, to this beach, conceived by her with great originality as a domestic space. As is well known, in her family's house near the Promenade the adolescent Josefina, together with her brother Claudio, set up the celebrated Teatro Mínimo ("Minimal Theatre"), where works by great classic authors were performed. Well now, some of that perennial theatricality which the beach of Las Canteras has been developing since then — especially when viewed from the stalls of the Avenida or from the front row of the wet sand; at any

rate, from that precise flank — is what fundamentally pervades her poetry. The spotlights which are extinguished at dusk, the refreshment seller looking like the sack man or the bogeyman who kidnaps children, the echo of shouts dying away in the distance, amid the jubilant paddling and beach games... unmistakable scenes of that domestic beach passed on from one generation to the next, right from childhood, in which people carry buckets to build castles in the wet sand, from which they catapult balls of sand... all this is somehow archaeologically recorded in her poetry. It is what Manuel Padorno has perceptively termed "*Las Canteras como anfiteatro de nuestra vida social*" ("Las Canteras as the amphitheatre of our social life"), a mental picture of which one of the most obvious sources is precisely the work of Josefina de la Torre Millares. The seashore as the playful centre of gravity, and indeed the whole itinerary, of our island mythology. For another facet of her legacy is that perhaps we may never advance an inch from that unmistakable shore, however much we move. It is something that is thoroughly imprinted in her silent example; for she certainly did move, and how!

POEMA DE JOSEFINA DE *VERSOS Y ESTAMPAS*. APARECIDO EN EL DIARIO *EL SOL*, MADRID, 1929. POEM BY JOSEFINA FROM *VERSOS Y ESTAMPAS*, PUBLISHED IN THE NEWSPAPER *EL SOL*, MADRID, 1929



JOSEFINA DE LA TORRE EN LA PLAYA DE LAS CANTERAS, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, VERANO, 1930. JOSEFINA DE LA TORRE AT LAS CANTERAS BEACH, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, SUMMER, 1930

de la Avenida o desde la primera fila de la arena mojada; en cualquier caso, desde ese preciso flanco— es lo que rezuma primigeniamente su poesía. Los focos que se apagan al atardecer, el repartidor con aspecto de hombre del saco o *el coco* que se lleva a los niños, el eco de los gritos que se pierden en lontananza, por entre el alborozo de los chapoteos y juegos playeros... inconfundibles escenas de esa playa doméstica transmitidas de generación en generación, ya desde la infancia, en que se acarrean baldes para componer castillos en la arena mojada, desde los que se catapultan bolas de arena... todo eso está de

algún modo arqueológicamente recogido en su poesía. Es lo que Manuel Padorno ha denominado con buen tino *Las Canteras como anfiteatro de nuestra vida social*. Una visualización que tiene uno de sus más notorios orígenes, justamente, en la obra de Josefina de la Torre Millares. La orilla playera como el lúdico centro de gravedad de nuestro imaginario isleño; por no decir que el itinerario completo. Pues otra arista de su legado es que acaso jamás avanzaremos ni un palmo de esa inconfundible orilla, por mucho que nos movamos. Es algo que está impreso con creces en su ejemplo silente; pues, vaya si ella se movió.

A Josefina de la Torre

HERIDA, sobre un toro del mundo de,
salta la noche que los mar cimbras.
¿Por dónde tú, si ardiendo en los mares
es, vengador, mi casa desahogado?

Rompe su frente en el sustituto
la surcos y por el viento usruines.
¿Por dónde tú, si el pabellón rudes,
de litera al alba, el toro del mundo de?

Se hacen los irlos a los mar, abriendo
grielas de paupre al humero de los olas,
los restante a sus armas, muertos o vivos.

¡Qué sjeus tú, mi corazón copiendo
al del autsi de los riberas solas,
con tu mastin al lado, pensativo.

Mayo, 28, 1926
Madrid

Rosario
Albarrán

**ÓRBITA LITERARIA DE
JOSEFINA DE LA TORRE**
Una poeta entre
dos generaciones

**THE LITERARY ORBIT OF
JOSEFINA DE LA TORRE**
A Poet between
Two Generations

SELENA MILLARES

WHEN THE PUBLISHER CASTALIA BROUGHT OUT the *Antología de poetisas del 27* (“Anthology of Poetesses of the Generation of 1927”) in 1999, it confirmed the inclusion of Josefina de la Torre in the literary generation of Salinas, Lorca, Guillén and Alberti, which had already been fostered by Gerardo Diego’s recognition of her in his celebrated 1934 anthology of Spanish poetry. [...] In this book he established the most widely-used membership list of the so-called Generation of 1927 (always a debatable term), also known as the generation of the dictatorship, the generation of the *Revista de Occidente*, the grandchildren of 1898, the professor poets, the generation of the avant-garde or the generation of the Republic; it was the group’s collaboration in the homage to Góngora in 1927, also projected in a well-known anthology by Diego, that determined their most common name. The list of its members was to be equally prone to fluctuate; but beyond these details it is undeniable that this core group of poets, highly

CUANDO LA EDITORIAL CASTALIA PUBLICA EN 1999 la *Antología de poetisas del 27*, consagra la integración de Josefina de la Torre en la generación literaria de Salinas, Lorca, Guillén o Alberti, ya auspiciada por el reconocimiento de Gerardo Diego en su célebre antología de poesía española de 1934. [...] Cristalizaba ahí la nómina más frecuentada de la llamada Generación del 27 –un nombre siempre discutido–, también conocida como generación de la dictadura, generación de la *Revista de Occidente*, nietos del 98, poetas profesores, generación de la vanguardia o generación de la República; la colaboración del grupo en el homenaje a Góngora de 1927, que también se proyectó en una célebre antología de Diego, decidiría su nombre más común. La nómina de sus integrantes sería igualmente inestable, pero más allá de estos detalles, es innegable que ese núcleo de poetas de las más variadas cuerdas, instalados en el debate entre tradición y vanguardia, protagonizó un momento señero de la poesía española.

SONETO MANUSCRITO DE RAFAEL ALBERTI DEDICADO A JOSEFINA DE LA TORRE REPRODUCIDO EN EL Nº 3 DE LA REVISTA *VERSO Y PROSA*, MADRID, MAYO, 1926. HANDWRITTEN SONNET BY RAFAEL ALBERTI DEDICATED TO JOSEFINA DE LA TORRE REPRODUCED IN ISSUE 3 OF THE MAGAZINE *VERSO Y PROSA*, MADRID, MAY, 1926

diverse in character, involved in a dialectic between the traditional and the avant-garde, played the leading role in a unique chapter in the history of Spanish poetry.

This was already strongly foreshadowed in the pages of the literary magazine *Verso y prosa* (“Verse and Prose”), the first issue of which, in January 1927, offered on its first page an “Incomplete List of Young Literary Figures”, compiled by Melchor Fernández Almagro, with a brief biographical sketch of each of the twelve authors mentioned, presented in alphabetical order: Rafael Alberti, Dámaso Alonso, José Bergamín, Juan Chabás, Gerardo Diego, Antonio Espina, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Benjamín Jarnés, Antonio Marichalar, Pedro Salinas and the Canarian writer Claudio de la Torre, whose close link with this generation is often overlooked; it can be corroborated by recalling, for example, that issue number 6 of this magazine, from June 1927, opens with two sonnets dedicated to Góngora — that great generational referent — signed by Claudio de la Torre and Vicente Aleixandre respectively.

Apart from this, the second page of that first issue contained some “Estampas de los siete años” (“Sketches of a Seven-Year-Old”) by Josefina de la Torre, and in subsequent issues

of the journal we repeatedly see works signed by her alongside those of the 1927 poets; number 3 reproduces Alberti’s sonnet dedicated to her, in number 5 she shares pages with Luis Cernuda and Gerardo Diego, and in number 8 two poems by Lorca and four by Josefina de la Torre are presented to us in parallel columns, occupying the second page. The excellent reception of the 1932 anthology and the debate it provoked prompted Gerardo Diego to prepare another more comprehensive volume, in which Spanish poetry would not be limited to the confines of the Peninsula, nor to male voices, nor to the strict time-period of the previous few years. He added the subtitle “Contemporary”, and expanded the temporal boundaries: “forwards to 1934 and backwards so as to start from the period of Rubén Darío, in other words around the beginning of this century”. Moreover, he added a further fifteen poets: the new list now begins with Rubén Darío, from Nicaragua — the totemic figure of modernity, honoured in those terms as the patriarch of the new poetic voices — and concludes with the Canarian poet Josefina de la Torre, the youngest, already with a respectable output to her name, who is thus presented as a bright young hope for the future. It was this that constituted definitive recognition of her brilliant early career as a poet, figuring in her own right as

Éste ya se anunciaba con fuerza en las entregas de la revista *Verso y prosa*, cuyo primer número, de enero de 1927, ofrece en su primera página una “Nómina incompleta de la joven literatura”, preparada por Melchor Fernández Almagro, con una breve semblanza personal de cada uno de los doce autores mencionados, presentados alfabéticamente: Rafael Alberti, Dámaso Alonso, José Bergamín, Juan Chabás, Gerardo Diego, Antonio Espina, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Benjamín Jarnés, Antonio Marichalar, Pedro Salinas y el canario Claudio de la Torre, cuyo estrecho vínculo con esta generación suele olvidarse; en su apoyo cabe recordar, por ejemplo, que el nº 6 de la revista, de junio de 1927, se abre con dos sonetos dedicados a Góngora –ese gran referente generacional–, firmados respectivamente por Claudio de la Torre y Vicente Aleixandre.

Por lo demás, en la segunda página de ese primer número se reproducían unas *Estampas de los siete años* de Josefina de la Torre, y en los sucesivos números de la revista veremos su firma acompañando las de los poetas del 27 una y otra vez; en el nº 3 se reproduce el soneto de Alberti dedicado a ella, en el nº 5 comparte el espacio con Luis Cernuda y Gerardo Diego, y en el nº 8 dos poemas de García Lorca y cuatro de Josefina de la Torre se

presentan en dos columnas paralelas como protagonistas de la segunda página.

La excelente recepción y el debate provocados por la antología de 1932 impulsarían a Gerardo Diego a preparar otra más abarcadora, donde la poesía española no se limitara al espacio peninsular, ni a las voces masculinas, ni al estricto lapso de los últimos años. Añadió el subtítulo “contemporáneos”, y amplió las fronteras temporales: *hacia delante, hasta 1934, y hacia atrás, hasta arrancar de la época de Rubén Darío, o sea aproximadamente con nuestro siglo*. Además, incorporó otros quince poetas: la nueva nómina comienza ahora con el nicaragüense Rubén Darío –figura totémica de la modernidad, que es así homenajeado como patriarca de las nuevas voces poéticas–, y termina con la canaria Josefina de la Torre, la más joven y ya con una sólida producción, que se presenta así como una brillante promesa de futuro. Es así como se da un espaldarazo definitivo a la fulgurante trayectoria de la poeta, que figura por derecho propio entre los elegidos, donde sólo hay dos mujeres –Josefina de la Torre y Ernestina de Champourcin–, y donde se incluyen otros dos poetas canarios: Alonso Quesada y Tomás Morales.

Ese reconocimiento lo había conquistado a pulso; desde 1920, aún no cumplidos los

one of the elect in a volume which contains only two women, Josefina de la Torre and Ernestina de Champourcín, and includes two other Canarian poets: Alonso Quesada and Tomás Morales.

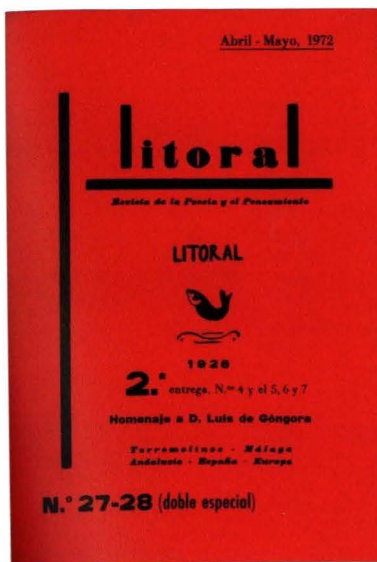
That recognition was something she had earned by hard work. Since 1920, when she was not yet thirteen, she had been publishing her poems in the Canarian press, followed very soon by periodicals on the mainland, particularly those that served as vehicles for poets from the Generation of 1927 (*Verso y prosa*, mentioned above, and also *España*, *La Gaceta Literaria* and *Azor*); thus her links with this generation were twofold. In 1927 she collected her *Versos y estampas* (“Verses and Sketches”) in book form and they were published by the Malaga-based magazine *Litoral*, in its only supplement by a female author, with a beautiful prologue by Pedro Salinas, and dedicated to her brother Claudio, a recent winner — in 1924 — of the National Prize for Literature. Three years later she brought out her *Poemas de la isla* (“Island Poems”) in the Altés press in Barcelona, with a significant reference on the cover: Las Palmas de Gran Canaria, 1930; in this way, the universality of her lyrical intimism revealed her proud status as a “daughter of the island”.

Two years after Diego’s anthology appeared, the painful events of 1936 overtook her at the age of only twenty-eight, and all that light was turned to shadow: her voice faded and was scarcely heard; her silence was shared by many authors of her generation, making this a deeply enigmatic period...

[...] *Nadie me ve ni me oye.
Nadie sabe de mis voces.
Ni de mi cuello inclinado,
ni de mis brazos ceñidos,
ni de estos mis pies descalzos.
Nadie lo sabe. Yo sí
lo sé. Pero voy y vengo
de la sombra a la pared
y me desprende la luz
contra mis brazos en cruz.*

(“No-one can see me or hear me. / No-one knows of my voices. / Nor my bowed head, / nor my close-girt arms, / nor these bare feet of mine. / No-one knows. I do / know. But I come and go / from the shadow to the wall / and it shines the light / on my outstretched arms.”)

When Lázaro Santana edited her four collections of poems in the Biblioteca Básica Canaria in 1989 it was certainly a fundamental step in the process of recovering this author’s work, but much still remains to be done, as



EDICIÓN FACSIMIL DE LA REVISTA *LITORAL* QUE EN 1926 RINDIÓ HOMENAJE A LUIS DE GÓNGORA, MÁLAGA, 1972. FACSIMILE EDITION OF THE MAGAZINE *LITORAL* WHICH PAID TRIBUTE TO LUIS DE GÓNGORA IN 1926, MALAGA, 1972

trece años, ya publicaba sus versos en la prensa insular, de lo cual se hizo eco la peninsular muy pronto, particularmente la que canalizaba a los poetas del 27 –la mencionada *Verso y prosa*, y también *España, La Gaceta Literaria, Azor*– y de ahí la dualidad de sus vínculos generacionales. En 1927 recogió en libro sus *Versos y estampas*, publicados por la revista malagueña *Litoral* en su único suplemento con voz de mujer, con un hermoso prólogo de Pedro Salinas y dedicado a su hermano Claudio, reciente mercedor –en 1924– del Premio Nacional de Literatura. Tres años después da a la luz en la editorial Altés de Barcelona sus *Poemas de la isla*, en cuya cubierta figura una referencia significativa: Las Palmas de Gran Canaria, 1930; la universalidad de su intimismo lírico daba cuenta, de ese modo, de su condición de orgullosa “hija de la isla”.

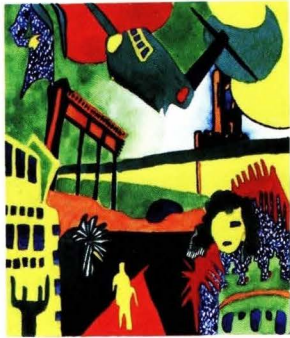
Dos años después, los dolorosos acontecimientos de 1936 le salen al encuentro cuando tan sólo cuenta veintiocho años y toda esa luz se hace sombra: su voz se oscurece y apenas se deja oír, su silencio es común al de muchos otros autores de su generación, y siembra el tiempo de enigmas...

[...] *Nadie me ve ni me oye.*
Nadie sabe de mis voces.

*Ni de mi cuello inclinado,
ni de mis brazos ceñidos,
ni de estos mis pies descalzos.
Nadie lo sabe. Yo sí
lo sé. Pero voy y vengo
de la sombra a la pared
y me desprende la luz
contra mis brazos en cruz.*

Ciertamente, cuando Lázaro Santana editó en 1989 sus cuatro poemarios en la Biblioteca Básica Canaria se dio un paso fundamental en la recuperación de la autora, pero todavía queda mucho por hacer: lo testimonian los numerosos errores, distorsiones informativas y enigmas que circulan en torno a su figura. Así, por ejemplo, en esa primera edición se incluyen los cuatro libros organizados como tales por la autora, pero faltan muchas piezas valiosas que en su momento ella dio a la imprenta en prensa y revistas, aunque sí se reproducen, en el prólogo, los dedicados a Lorca y Alberti; el editor afirma que *queda aquí recopilada la poesía completa de la autora, con la excepción de algunos poemas publicados en revistas*, pero no aclara nada más, y quedan sembradas otras incertidumbres: por ejemplo, el editor sugiere que *Marzo incompleto posiblemente estaba ya escrito íntegramente con anterioridad a 1936*, porque en una entrevista de 1934 ella hablaba de un nuevo tomo de poesía que saldría *seguramen-*

NUEVO ALOR



1

CUBIERTA DEL NÚMERO 1 DE LA REVISTA EXTREMEÑA DE CREACIÓN Y CRÍTICA *NUEVO ALOR*, 1983. COVER OF ISSUE 1 OF THE CRITICAL AND CREATIVE MAGAZINE FROM EXTREMADURA *NUEVO ALOR*, 1983

witness the many errors, factual distortions and mysteries surrounding her. Thus, for example, this first edition includes the four books that were organised as such by the author, but omits many valuable items which she originally published in newspapers and magazines, although those dedicated to Lorca and Alberti are reproduced in the preface; the editor states that “this book contains the author’s complete collected poetic works, with the exception of some poems published in magazines”, but gives no further explanation. Further uncertainties arise: for example, the editor suggests that *Marzo incompleto* (“March Unfinished”) “was possibly written in its entirety before 1936”, because she referred in a 1934 interview to a new volume of poetry which would come out “probably in the autumn”, a plan which she reiterates in the autobiographical note which appears in Diego’s *Poesía española*; however, it seems likely that Josefina de la Torre, who was always meticulous in preparing her collections of poems, subsequently changed her mind. For example, the poem beginning “Edad de Cristo...” (“Age of Christ...”) refers to the author as being thirty-three years old, and should therefore be dated between 1940 and 1941. Besides, the sombre tone of the whole collection reflects the brutal impact of the new socio-historical circumstances surrounding it.

Moreover, in the bibliographical section the editor mentions the two short novels *Memorias de una estrella* (“Memories of a Star”) and *En el umbral* (“On the Threshold”), but not the many that she wrote in the immediate postwar period, between 1939 and 1944, under the pseudonym Laura de Cominges. Apart from the titles noted by Lázaro Santana (which, by the way, were later reprinted by the same publisher in a volume also containing stories by Edgar Allan Poe, Charles Dickens and Carmen Laforet, which places her in an appropriate context), De la Torre published no fewer than eleven other stories or novellas, in Madrid (Gráficas Uguina), all of which are currently preserved in the Biblioteca Nacional: *Alarma en el distrito Sur* (“Alarm in the South District”, 1939), *María Victoria* (1940), *La rival de Julieta* (“Juliet’s Rival”, 1940), *Matrimonio por sorpresa* (“Marriage by Surprise”, 1941), *Villa del Mar* (“Sea Villa”, 1944), *Tú eres él* (“You are He”, 1942), *El enigma de los ojos grises* (“The Mystery of the Grey Eyes”, 1942), *Idilio bajo el terror* (“Idyll in the Reign of Terror”, 1943), *¿Dónde está mi marido?* (“Where Is My Husband?”, 1943), *El caserón del órgano* (“The Old Mansion with the Organ”, 1944) y *¡Me casaré contigo!* (“I’m Going to Marry You!”, 1944).



CUBIERTA DE UNA DE LAS ENTREGAS DE LA NOVELA IDEAL BAJO EL TÍTULO LA RIVAL DE JULIETA, ESCRITA POR LAURA DE COMINGES, SEUDÓNIMO DE JOSEFINA DE LA TORRE, MADRID, 1940. COVER OF ONE OF THE INSTALLMENTS OF LA NOVELA IDEAL UNDER THE TITLE LA RIVAL DE JULIETA, WRITTEN BY LAURA DE COMINGES, PSEUDONYM OF JOSEFINA DE LA TORRE, MADRID, 1940.

te en el otoño, plan que reitera en la nota autobiográfica que aparece en *Poesía española*, de Diego; sin embargo, lo probable es que Josefina de la Torre, siempre minuciosa en la preparación de sus poemarios, lo alterara después. Así, por ejemplo, el poema que comienza *Edad de Cristo...*, habla de los 33 años de la autora, y por tanto habría de datarse entre 1940 y 1941. El tono sombrío de todo el poemario acusa además el impacto brutal de las nuevas circunstancias sociohistóricas que la circundan.

Por otra parte, en la sección bibliográfica da cuenta el editor de las dos novelas cortas *Memorias de una estrella* y *En el umbral*, pero no de las numerosas que la autora preparó en la inmediata posguerra –entre 1939 y 1944–, con el seudónimo Laura de Cominges. Así, además de los títulos anotados por Lázaro Santana –que, por cierto, fueron luego recopilados por la misma editorial en un libro junto con relatos de Edgar A. Poe, Charles Dickens y Carmen Laforet, lo que le da un contexto relevante–, De la Torre dio a la luz nada menos que otros once relatos o *nouvelles*, publicados en Madrid (Gráficas Uguina), todos ellos conservados actualmente en la Biblioteca Nacional: *Alarma en el distrito Sur* (1939), *María Victoria* (1940), *La rival de Julieta* (1940), *Matrimonio por sorpresa*

(1941), *Villa del Mar* (1944), *Tú eres él* (1942), *El enigma de los ojos grises* (1942), *Idilio bajo el terror* (1943), *¿Dónde está mi marido?* (1943), *El caserón del órgano* (1944) y *¡Me casaré contigo!* (1944).

Además, la autora publicó otras prosas afines en los años ochenta y noventa en las revistas extremeñas *Capela* y *Alor novísimo*, recopiladas y traducidas por el poeta y editor Carlos Reyes en 2001 bajo el título *Hojas sueltas*. Reyes había publicado ya en 2000, en Estados Unidos y con versión bilingüe, los dos primeros poemarios de la autora, en una exquisita edición que incluye, además, el poemacanción *Puerto de mar*, editado ahí por primera vez.

Desenfoques

Los desenfoques en torno a su figura aparecen ya en la *Antología de poetisas del 27* preparada por Emilio Miró en 1999, quien afirma, sin aportar ningún argumento, que Josefina de la Torre estuvo *próxima a los vencedores*, en contraste con Concha Méndez, Ernestina de Champourcin y Rosa Chacel, que sufrieron exilio, y Carmen Conde, que permaneció en España pero como ellas *pertenecía a la intelectualidad republicana, y su marido fue*

In addition, she published other similar prose works in the 1980s and 1990s in the Extremaduran magazines *Capela* and *Alor novísimo*, collected and translated by the poet and editor Carlos Reyes in 2001 under the title *Hojas sueltas* (“Loose Leaves”). Reyes had already brought out a bilingual version of her first two volumes of poems in the United States in 2000, in an exquisite edition which also includes the song-poem “Puerto de mar” (“Sea Port”), published there for the first time.

Distortions

The distortions surrounding this author are exemplified in the *Antología de poetisas del 27* edited in 1999 by Emilio Miró, who states, without providing any supporting argument, that Josefina de la Torre was “sympathetic to the victors”, by contrast with Concha Méndez, Ernestina de Champourcin and Rosa Chacel, who suffered exile, and Carmen Conde, who remained in Spain but who, like them, “belonged to the Republican intelligentsia, and her husband was imprisoned”. Perhaps the anthologist considered that working in films and the theatre in the Francoist period implied ideological loyalty to the system, rather than just

a way of making a living, or that publishing poems in an official magazine like *Fantasía* committed her to the regime, which is a distinctly bizarre conclusion to draw. What seems clear is that he did not bother to investigate periodical sources, or he would have discovered that the name of Josefina de la Torre Millares appeared alongside that of Manuel Azaña in the belligerent and ideologically committed magazine *España* in the 1920s, and that of José Franchy y Roca in the Republican newspaper *El Tribuno*, specifically in the supplement commemorating the second anniversary of the Republic, in April 1933, where she published a sonnet, which, without undermining its lyrical character, aligns itself with that “rejoicing and hope” of which Franchy y Roca speaks in his editorial and celebrates the conquest of a dream; it is probably her only politically-inspired poem, and has not been reproduced since then:

*Balcones del ensueño suspendidos
sobre la ruta azul desorientada
hoy en el barandal de la alborada
apoyan su firmeza, conseguidos.*

*Alta la clara luz de los sentidos
y abierto el ancho mar de la mirada,
una segura realidad soñada
contemplará el vibrar de sus latidos [...]*



PORTADA DEL SEMANARIO ESPAÑA, QUE RECIGE UN TEXTO DE JOSEFINA DE LA TORRE TITULADO 'UN PAISAJE Y YO', 1923. COVER OF WEEKLY ESPAÑA, FEATURING A TEXT BY JOSEFINA DE LA TORRE TITLED 'UN PAISAJE Y YO', 1923

PORTADA DEL DIARIO REPUBLICANO EL TRIBUNO, QUE RECIGE UN SONETO DE JOSEFINA DE LA TORRE, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1933. COVER OF REPUBLICAN NEWSPAPER EL TRIBUNO, INCLUDING A SONNET BY JOSEFINA DE LA TORRE, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1933

encarcelado. Tal vez consideró el antólogo que el trabajar en cine y teatro en la época franquista suponía un compromiso ideológico con el sistema, y no un medio de subsistencia, o que publicar versos en una revista oficial como *Fantasia* la comprometía con el régimen, lo cual es una conclusión bastante peregrina; lo que parece seguro es que no se preocupó de indagar en las fuentes hemerográficas: habría descubierto que el nombre de Josefina de la Torre Millares compartió página con el de Manuel Azaña en la beligerante e ideologizada revista *España* en los años veinte, y con el de José Franchy y Roca en el periódico republicano *El Tribuno*, concretamente en el suplemento para la conmemoración del segundo aniversario de la República, en abril de 1933, donde publica un soneto que, sin traicionar su identidad lírica, se suma a ese *regocijo* y *esperanza* de los que habla en su editorial Franchy y Roca y celebra la conquista de un sueño; constituye probablemente su único poema de inspiración política, y no ha sido reproducido después:

*Balcones del ensueño suspendidos
sobre la ruta azul desorientada
hoy en el barandal de la alborada
apoyan su firmeza, conseguidos.*

*Alta la clara luz de los sentidos
y abierto el ancho mar de la mirada,*



*una segura realidad soñada
contemplará el vibrar de sus latidos [...]*

Tampoco puede obviarse que Josefina de la Torre pertenecía a una familia de arraigada tradición republicana, con la que todavía colaboraría en los años sesenta en relación con la revista *Millares*, antes de que la censura le pusiera orden final; en ella apareció, por ejemplo, su prosa poética *Dos ventanas*, tan hermosa como desconocida. Josefina de la Torre pudo tener buenas razones para evitar manifestaciones ideológicas en esos tiempos de opre-

(“The balconies of dreams that hang suspended / above the blue route that has lost its way, / have been achieved today, and rest secure / upon the handrail of the joyful dawn. / The bright light of the senses shines aloft, / the wide sea of our gaze is open now, / a sure reality of which we dreamed / will contemplate its vibrant, rhythmic beats [...]”)

Nor can one get away from the fact that Josefina de la Torre belonged to a family with deep-rooted republican traditions, with which she was still collaborating in the sixties through the magazine *Millares*, before the censors closed it down; for example, her prose poem “Dos ventanas” (“Two Windows”), as beautiful as it is unknown, appeared in this periodical (see appendix 8). Josefina de la Torre could well have had good reasons for avoiding ideological manifestations in those times of repression, besides which her lyrical intimism was never inclined to deal with social contingency, but this should in no way be interpreted as sympathy for the victors. The conclusion is facile, and false.

Canarian Postmodernism

[...] Canarian Postmodernism: this generation, studied by Sebastián de la Nuez back in

the 1960s and by José Domingo in *Ínsula*, is the one to which Josefina de la Torre truly belongs, because although she collaborated with the Generation of 1927 poets from the time she went to stay in Madrid, and it is right to include her in that group, her precocious initiation as a poet took place within the context of the “generation of Canarian intellectuals”, of which she was the youngest member, brought up under the tutelage of poets like Alonso Quesada, Tomás Morales and Saulo Torón, who belonged to the previous generation. Together they played the leading role in a golden age of Canarian literature, which made its impact outside the islands and was cut short by the Civil War; according to José Domingo, “they were to occupy the same position in Canarian poetry that Federico de Onís attributes to Moreno Villa, Domenchina, Bacarisse, Antonio Espina and León Felipe in the poetry of the Spanish mainland; that is to say, they represent a transition between Modernism and Ultraism”.

By the early twentieth century, the time which Tomás Morales and Alonso Quesada spent in Madrid, as well as Miguel de Unamuno's and Ángel Valbuena Prat's contacts with the islands, had established a solid bridge between Canarian and Peninsular literature; through these contacts, writers from the



CUBIERTA DEL NÚMERO 7 DE LA REVISTA MILLARES, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1966. COVER OF ISSUE 7 OF THE MAGAZINE MILLARES, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1966

PROSA POÉTICA DE JOSEFINA DE LA TORRE CON TÍTULO 'DOS VENTANAS', PUBLICADO EN LA REVISTA MILLARES, NÚMERO 7. PROSE POEM BY JOSEFINA DE LA TORRE TITLED 'DOS VENTANAS', PUBLISHED IN THE MAGAZINE MILLARES, ISSUE 7

DOS VENTANAS

Siempre que me asomaba a la ventana después de cenar, subía hasta mi altura el silencio que envolvía la plaza. Escasamente iluminada por unos arcos de luz, escondidos entre las ramas de los laureles, su quietud parecía envolver las casas y barrer las aceras. Envuelta en su sombra protectora, yo paseaba primero la vista sobre aquello que se destacaba en lo oscuro. Después, con la imaginación, sobre lo que los árboles me ocultaban; para acabar mirando al cielo —ora con luna o sólo con estrellas—, soñando mis fantasías.

La casa terrera que se hallaba frente a la nuestra era tan pequeña, que desde mi ventana se dominaba todo el espacio de su reducida azotea. A veces, se encendía una luz en la ventana de la buhardilla. Y yo imaginaba el *catre de viento* acogedor, la vela vacilante, el olor a sahumero de la casa artesana.

Más abajo, y por la acera de enfrente, se encontraba la Casa de la Cruz. Se la llamaba así, porque existía en su fachada una cruz de madera pintada de verde, cuyo soporte era de cantería. De pequeños, cuando íbamos al colegio o a jugar a casa de las primas, cruzábamos siempre la calle para detenernos frente a la Cruz. Sujetándonos con las dos manos al madero vertical, apoyábamos los pies en el pedestal de cantería, y besábamos con respeto el madero verde.

Centrando la ancha plaza, como presidiéndola, se encontraba la casa del torreón. ¡Cómo nos atraía la cúpula de su azotea, cuyos cristales de colores se irisaban con el sol poniente! ¡Qué bien debía dominarse el *risco* desde sus altas ventanas!

Y bajando la calle, por la misma acera de mi casa, los hoteles de aire colonial, con sus sillones de mimbres en la acera junto a la pared, o junto a los laureles, donde los turistas de los grandes barcos que se detenían en la isla, solían disfrutar de su temperatura tropical.

319

Cuando miraba al cielo, siempre era igual mi fantasía. «Esta luna la verán otros ojos... Estas estrellas contemplarán el mundo...» Y soñar con la ilusión, con el mañana, siempre...

Venia a devolverme a la realidad el eco de unas pisadas, que se alzaba solemne, único, en el silencio de aquella hora. ¡Cómo sonaban los pasos de lado a lado de la plaza! Casi sobrecogían. Y otra vez el silencio. Pero ahora, la brisa nos traía, tenuemente, el olor confortante de la primera hornada, desde la vieja panadería de la calle vecina. Y esta era la señal para cerrar las puertas de mi balcón.

También solía yo asomarme a la ventana baja que daba sobre el mar. Y también elegía para ello esa hora recogida de después de la cena. Tres luces mortecinas iluminaban la larga manzana de casas: las dos de las esquinas, y aquella otra del centro, próxima a mi ventana. El resto, en sombras. Se adivinaba el mar por el bullicio tímido de su orilla al resbalar sobre la arena aún caliente de sol. Bajamar. Lejos, sobre la línea de rocas que cruzaba el horizonte, los hachones de los pescadores jugaban al escondite.

Y en lo alto de la montaña, el faro daba vueltas, blanco y rojo, incansable y monótono. Un intenso olor a algas subía desde la playa hasta mi ventana. Y a veces se percibía el fresco rumor de unos remos y se adivinaba, más que se veía, el cruce de una barca. También entonces alzaba yo los ojos al cielo de verano: la Osa Mayor, Venus, la Vía Láctea... Y los sueños, los inagotables sueños de mi fantasía, infatigables siempre...

Ya no podré asomarme al balcón sobre la plaza, ni a la ventana verde sobre el mar. Ambas han desaparecido. Sin embargo, como mi fantasía aún no se ha agotado, hoy me asomo a este gran ventanal de mis recuerdos, que abarca todos mis sueños.

JOSEFINA DE LA TORRE MILLARES.

320

sión, además de que su intimismo lírico nunca transitó los derroteros de la contingencia social, lo cual no debe leerse en ningún caso como una proximidad con los vencedores. La conclusión es fácil, y falsa.

El posmodernismo canario

[...] El posmodernismo canario. Ésa es realmente la generación de Josefina de la Torre, ya estudiada en los años sesenta por Sebas-

tián de la Nuez en *El Museo Canario* y por José Domingo en *Ínsula*. Porque, aunque la escritora grancanaria colaboró con los poetas del 27 a partir de sus estancias en Madrid, y es justa la inclusión en ese grupo, su precoz iniciación a la poesía se produce en el seno de la *generación de los intelectuales canarios*, de la que fue el miembro más joven, formada al calor del magisterio de poetas como Alonso Quesada, Tomás Morales y Saulo Torón, miembros de la generación anterior. Juntos protagonizaron una edad de oro de las

mainland had discovered the distinctive nature of the islands, as is shown by Unamuno's prologue to Quesada's *El lino de los sueños* ("The Thread of Dreams") and that of Antonio Machado in Saulo Torón's *El caracol encantado* ("The Enchanted Snail"), and also by the inclusion of some of them in Gerardo Diego's aforementioned 1934 anthology, or by the studies of Valbuena Prat, who identified Canarian lyric poetry in terms of the confluence of four features: isolation, conceptual cosmopolitanism, intimacy and a feeling for the sea.

The close collaboration which existed between this generation and the previous one is also attested by the numerous mutual gestures, in the form of dedications, which appear in the pages of their collections of poems, in a cordial and harmonious interchange; for example, Domingo Rivero dedicated some beautiful and heartfelt poems to Claudio de la Torre, and also to his sister Josefina. Other examples are Agustín Millares's poems to Domingo Rivero and to Tomás Morales, and those dedicated by Juan Millares to Domingo Rivero, Saulo Torón, Tomás Morales and Alonso Quesada.

This community of teachers and pupils was supplemented by a group project which was

developed from 1915 to 1919 in the legendary newspaper *Ecos*, under the direction of Alonso Quesada, and in *La Crónica*, which defined itself as a "liberal paper" and was also directed by Quesada, with Néstor de la Torre (who would later adopt the name Claudio) as assistant director, and an editorial staff which included Pedro Perdomo, the Millares Carló brothers and the Millares Cubas brothers, among others. The public incorporation of Josefina de la Torre into this activity took place in the first issue of another Canarian newspaper in which these poets were to publish their writings, *La Jornada*, a "liberal democratic paper", on 12 January 1920. That same publication would also provide a vehicle for works by Tomás Morales, Juan Ramón Jiménez, Fray Lesco, Saulo Torón, Antonio Machado, Juan Millares Carló, Fernando González, Luis Benítez Inglott, Rubén Darío, Montiano Placeres, Claudio de la Torre, Manuel Machado, Salvador Rueda, León Felipe, Félix Delgado, and others. The two generations continued to advance together, and their output transcended the boundaries of the islands. It is certainly significant that in issue no. 252 of the Madrid weekly *España*, dated 28 February 1920, Enrique Díez Canedo devoted an article in the section "La vida literaria" ("Literary Life") to Josefina de la Torre, under the title "Una poetisa de

letras insulares, que se proyectó en el exterior y que quedó truncada por la guerra civil; según José Domingo, *ocuparían en la poesía canaria el lugar que Federico de Onís otorga en la poesía peninsular a Moreno Villa, Domenchina, Bacarisse, Antonio Espina y León Felipe, esto es, de “transición entre el modernismo y el ultraísmo”*.

La estancia en Madrid de Tomás Morales y Alonso Quesada, así como los contactos de Miguel de Unamuno y Ángel Valbuena Prat con las islas, habían establecido a principios de siglo un puente sólido entre las letras insulares y las peninsulares; éstas habían descubierto a través de ellos la idiosincrasia isleña, como lo muestra el prólogo de Unamuno a *El lino de los sueños* de Quesada, o el de Antonio Machado a *El caracol encantado* de Saulo Torón, y también la inclusión de algunos de ellos en la mencionada antología de Gerardo Diego en 1934, o los estudios de Valbuena Prat, que identificó la lírica isleña desde la confluencia de cuatro rasgos: aislamiento, cosmopolitismo conceptual, intimidad y sentimiento del mar.

De la colaboración estrecha de esta generación con la precedente dan fe, además, los numerosos guiños que, con forma de dedicatoria, espejean en las páginas de sus poema-

rios en un cordial concierto dialógico; así, por ejemplo, Domingo Rivero dedica hermosos y sentidos poemas a Claudio de la Torre, y también a su hermana Josefina. Otro ejemplo: los poemas de Agustín Millares a Domingo Rivero o Tomás Morales, o los que Juan Millares dedica a Domingo Rivero, Saulo Torón, Tomás Morales y Alonso Quesada.

A esa comunidad de formación y de maestros se une una tarea de grupo que se proyecta desde 1915 a 1919 en el legendario periódico *Ecós*, dirigido por Alonso Quesada, y en *La Crónica*, que se define como “periódico liberal” y dirige igualmente Quesada, con Néstor de la Torre (que luego firmaría *Claudio*) como subdirector, y entre sus redactores, Pedro Perdomo, los hermanos Millares Carló y los hermanos Millares Cubas, entre otros. La incorporación pública de Josefina de la Torre se produce en el primer número de otro periódico canario en el que estos poetas habrán de publicar sus escritos, *La Jornada*, “diario liberal demócrata”, el 12 de enero de 1920. En ese mismo espacio aparecerán igualmente piezas de Tomás Morales, Juan Ramón Jiménez, Fray Lesco, Saulo Torón, Antonio Machado, Juan Millares Carló, Fernando González, Luis Benítez Inglott, Rubén Darío, Montiano Placeres, Claudio de la Torre, Manuel Machado, Salvador Rueda, León Felipe, Félix Delgado... Las dos generaciones

once años” (“An Eleven-Year-Old Poetess”), in which he reproduced the poem “A Don Benito el día en que se murió” (“To Don Benito on the Day He Died”). It also appeared in the first issue of the Las Palmas newspaper *La Jornada*, on 12 January 1920:

*Yo noté al levantarme
que el día era sombrío;
sentí una gran tristeza
dentro del pecho mío.
Presentí, entonces, algo,
y mi hermana me dijo:
— ¿Sabes, hermana, sabes?
Se ha muerto don Benito.
¡Don Benito! Aquel viejo
que estaba ciegucecito,
aquél que me gustaba
porque daba el cariño.
— Hermana, hermana, hermana,
¿ha muerto don Benito?
Todos, todos, lloraban,
todos, todos, los míos.
Y hasta mi pluma ahora
al escribir, sin ruido,
es como si callara:
¡Ya murió don Benito!*

(“I noticed when I got up / that the day was dark; / I felt a great sadness / within my heart. / I sensed something then, / and my sister told me: / ‘Do you know, sister, do you know? / Don Benito has died. / Don Benito!

That little old man / who was blind, / that man I was fond of, / because he was so kind.’ / ‘Sister, sister, sister, / has Don Benito died?’ / Everyone, everyone was crying, / everyone, everyone in my family. / And now even my pen, / as it writes, noiselessly, / seems to fall silent: / Don Benito is dead!”)

That same year, on 12 June, the Madrid weekly published another poem by Josefina, entitled “De lejos” (“From Far Away”), once again based on the theme of death, which confirmed that her poetic vocation was firm, and not merely circumstantial. In the same magazine, on 1 December 1923, Cipriano Rivas Cherif wrote a review of the dramatic poem *La umbría* (“The Shady Place”) by Alonso Quesada, in which he notes: “For several years now a literary renaissance has been taking place in Gran Canaria, where a highly select group of kindred spirits has been cultivating a kind of newly-established tradition, with its incipient hierarchy at the apex [...] Alonso Quesada is continuing in a worthy manner along the path which was opened up by the Millares brothers, and which, after the initial glorious hiatus marked by the premature gravestone of Tomás Morales, is being followed by Saulo Torón, Claudio and Josefina de la Torre, Fernando González, Inglott, Perdomo, and,

siguen avanzando juntas, y su producción trasciende el marco insular. No deja de ser un dato importante que en el nº 252 del semanario madrileño *España*, correspondiente al 28 de febrero de 1920, Enrique Díez-Canedo dedique, en la sección “La vida literaria”, un apartado a Josefina de la Torre, titulado “Una poetisa de once años”, donde reproduce el poema *A Don Benito el día en que se murió*. También aparece en el primer número de *La Jornada*, periódico de Las Palmas, el 12 de enero de 1920:

Yo noté al levantarme
que el día era sombrío;
sentí una gran tristeza
dentro del pecho mío.
Presentí, entonces, algo,
y mi hermana me dijo:
— ¿Sabes, hermana, sabes?
Se ha muerto don Benito.
¡Don Benito! Aquel viejo
que estaba ciegucecito,
aquel que me gustaba
porque daba el cariño.
— Hermana, hermana, hermana,
¿ha muerto don Benito?
Todos, todos, lloraban,
todos, todos, los míos.
Y hasta mi pluma ahora
al escribir, sin ruido,
es como si callara:
¡Ya murió don Benito!

POEMA MANUSCRITO DE JOSEFINA DE LA TORRE,
ESCRITO EN 1920, TRAS CONOCER EL FALLECIMIENTO
DE BENITO PÉREZ GALDÓS. HANDWRITTEN POEM BY
JOSEFINA DE LA TORRE, FROM 1920, AFTER HEARING
OF THE DEATH OF PÉREZ GALDÓS

"A Don Benito"
- El día en que se murió -

Yo noté al levantarme
que el día era sombrío;
sentí una gran tristeza
dentro del pecho mío.

Presentí, entonces, algo,
y mi hermana me dijo:
— ¿Sabes, hermana, sabes?
Se ha muerto don Benito.

¡Don Benito! Aquel viejo
que estaba ciegucecito,
aquel que me gustaba
porque daba el cariño.

— Hermana, hermana, hermana,
¿ha muerto don Benito?
Todos, todos lloraban,
todos, todos los míos.

Y hasta mi pluma ahora
al escribir, sin ruido,
es como si callara:
¡Ya murió don Benito!

Josefina de la Torre

Ese mismo año, el semanario madrileño publica, el 12 de junio, otro poema de Josefina, titulado *De lejos*, de nuevo vertebrado por el tema de la muerte, en el que se confirmaba que su vocación poética era firme, y no ocasional. En la misma revista, el 1º de diciembre de 1923, Cipriano Rivas Cherif hará una reseña del poema dramático “La Umbría” de Alonso Quesada, donde anota: *Data ya de algunos años el renacimiento literario de la*

in other artistic fields, Néstor and the musician Allent [...]"

Subsequently the young poet continued to publish in Las Palmas and Madrid, where she travelled for the first time in 1924. By now the dictatorship of Primo de Rivera was underway, and it was not a favourable time for lyric expression, but we still find this group of creative artists in the anthology *El libro de los poetas* ("The Book of the Poets"), published in Madrid in 1925 by the Presbyterian Díaz Quevedo, who included in this volume compositions by those two generations of Canarian writers, linked in an almost filial relationship. [...] Another noteworthy collective forum for the Canarian "intellectuals" and their Modernist forebears was *El País* ("The Country"), edited by Pedro Perdomo, and their collaboration continued on a smaller scale in *La Voz Obrera* ("The Voice of the Workers"), which began publication around 1930 and whose content was predominantly political, although it also found room for cultural material and literary contributions. In its 18 October 1930 issue we read an account of a literary and musical evening in honour of the Millares brothers, at which Josefina de la Torre recited Luis Millares's poems "Suicidio" ("Suicide"), "El cementerio de mi pueblo" ("The Cemetery in my

Village") and "El ángel" ("The Angel"): "if Miss de la Torre surprised us by her poetry recital, she surprised us even more as a singer. She sang admirably [...]"

The "intellectual poets" played a more prominent role in *El Tribuno* ("The Tribune"), a federal Republican newspaper founded by José Franchy y Roca. From February 1933 it included a fortnightly "Literary Page", in which it published poems by Alonso Quesada, Saulo Torón, Juan Millares, Josefina de la Torre, Fernando González and others, providing yet further evidence of a brilliant and substantial generational tradition, which, however, was to be cast into the shadows from 1936. Among the works which appeared in this supplement were the sonnet to the Republic and also the *estampa* or sketch "El loco de la playa" ("The Madman on the Beach").

[...] The celebration of art and life which was the dominant feature of the work of Josefina de la Torre before 1936 is strongly conveyed in *Versos y estampas* and *Poemas de la isla*: their pages are bathed in the brilliant light of the island and lulled by the lapping of the waves; in these works the poet is herself transmuted into an joyous island, dreaming to the rhythm of the memories and experiences of those times. But

Gran Canaria, donde un grupo selectísimo de espíritus gemelos va cultivando una especie de tradición recién fundada, con su punto de culminación en la jerarquía incipiente [...] Alonso Quesada continúa dignamente el camino abierto por los hermanos Millares, y en el que luego del primer alto glorioso que señala la prematura lápida funeraria de Tomás Morales, siguen Saulo Torón, Claudio y Josefina de la Torre, Fernando González, Inglott, Perdomo y, en otros órdenes artísticos, Néstor y el músico Allent [...]

En lo sucesivo la joven poeta seguirá publicando en Las Palmas y Madrid, adonde viaja por primera vez en 1924. Ya corren los tiempos de la dictadura de Primo de Rivera, que no fueron propicios para la manifestación lírica, pero seguimos viendo a este grupo de creadores en la antología *El libro de los poetas*, publicada en Madrid en 1925 por el Presbítero Díaz Quevedo, que incluye ahí composiciones de esas dos generaciones canarias unidas casi filialmente. [...] Otro espacio de colaboración reseñable de los *intelectuales* canarios y sus ascendientes modernistas será *El País* –dirigido por Pedro Perdomo–, y su colaboración continúa en menor escala en *La voz obrera*, que empieza a publicarse hacia 1930, y cuyos contenidos son predominantemente políticos, aunque tam-

bién acoge los culturales, y las colaboraciones literarias. En su número del 18 de octubre de 1930 se nos habla de una velada literario-musical de homenaje a los hermanos Millares, donde Josefina de la Torre recitó los poemas de Luis Millares *Suicidio*, *El Cementerio de mi pueblo* y *El Ángel*; si como recitadora sorprendiéndonos la Srta. de la Torre más aún nos sorprendió como cantante, cantando admirablemente [...]

De mayor relieve será el protagonismo de los *poetas intelectuales* en *El Tribuno*, diario republicano federal fundado por José Franchy y Roca. A partir de febrero de 1933, incluye quincenalmente “La Página Literaria”, donde se recogerán poemas de Alonso Quesada, Saulo Torón, Juan Millares, Josefina de la Torre, Fernando González, etc., dando cuenta por enésima vez de una luminosa y sólida trayectoria generacional, que sin embargo quedará sumida en la sombra a partir de 1936. En ese suplemento aparece, por ejemplo, el soneto a la República, y también la estampa *El loco de la playa*.

[...] La celebración del arte y de la vida que protagoniza la obra de Josefina de la Torre antes de 1936 se proyecta con fuerza en *Versos y estampas* y *Poemas de la isla*: en sus páginas fulgura la luz insular para alum-

suddenly that light is extinguished, and in the last two collections, *Marzo incompleto* and *Medida del tiempo*, we hear the same voice submerged in shadow, solitude and pent-up rage, torn between nostalgia and dismay at the treachery of fate. From the airy, carefree seagull with which she identified herself when recalling times now lost — “*Gaviota, sí, / porque fue el mar mi espejo / y reflejó mi infancia, mis septiembr...*” (“A seagull, yes, / because the sea was my mirror / and reflected my childhood, my Septembers...”) — she now turns into the “*mariposa prisionera, clavada en el espacio, inmóvil*” (“captured butterfly, pinned in space, immobilised”), or the fish imprisoned in the darkness of the pond — “*carpa dormida entre las aguas quietas, eternamente viva*” (“carp asleep in the still waters, eternally alive”) — far away now from that sky and that sea of freedom which fed her imaginary world. The process of poetic metamorphoses is continued in increasingly dramatic imagery: the poet becomes a plant rooted to the ground, like a ship anchored for ever, prevented from sailing again, or a rock as immobile as the cold walls of the house or the tomb, condemned to a sterile wakefulness, denied her former propensity to fly and dream, as in one of her last poems, published in 1985:

[...] *En la paz y el silencio de la casa
sigo viviendo como planta eterna
y distingo el calor y los sabores
y el regusto del sueño y de las voces
que a través de las horas me acompañan.*

[...] *Y en la paz y el silencio de la casa,
mi soledad en pie, doliente roca,
cerrando el paso a la desesperanza.*

(“[...] In the peace and silence of the house / I carry on living like an everlasting plant, / and I detect the warmth and the flavours / and the faint taste of sleep and of the voices / which keep me company through the passing hours. / [...] And in the peace and silence of the house, / my solitude, standing, like a bereaved rock, / blocking the way to despair.”)

brar las horas felices de la infancia, arrulladas por los acordes del mar; en ellas la poeta se transmuta en isla gozosa, que sueña al compás de los recuerdos y vivencias de entonces. Pero esa luz desaparece de pronto, y la misma voz se nos presenta en los dos poemarios últimos, *Marzo incompleto* y *Medida del tiempo*, anegada por la sombra, la soledad y la rabia contenida, debatiéndose entre la nostalgia y el desaliento ante las trampas del destino. De la gaviota ingrávida con que identificaba su propia figura al evocar los tiempos perdidos –*Gaviota, sí, porque fue el mar mi espejo / y reflejó mi infancia, mis septiembres...*– deriva ahora hacia la *mariposa prisionera, clavada en el espacio, inmóvil*, o el pez encerrado en la oscuridad del estanque –*carpa dormida entre las aguas quietas, eternamente viva*–, lejos ya de ese cielo y ese mar de libertad que nutría su imaginario. El proceso de las metamorfosis poéticas se continúa en imágenes cada vez más dramáticas: la poeta será la planta aferrada al suelo, como la nave anclada para siempre y privada de nuevas travesías, o la roca inmóvil como las paredes frías de la casa o del túmulo, condenada a una estéril vigilia, negada su antigua vocación de volar y soñar, como en uno de sus últimos poemas, publicado en 1985:

[...] *En la paz y el silencio de la casa
sigo viviendo como planta eterna
y distingo el calor y los sabores
y el regusto del sueño y de las voces
que a través de las horas me acompañan.*

[...] *Y en la paz y el silencio de la casa,
mi soledad en pie, doliente roca,
cerrando el paso a la desesperanza.*



LOS PAISAJES DE
JOSEFINA DE LA TORRE
THE LANDSCAPES OF
JOSEFINA DE LA TORRE

ALICIA LLARENA

[...] THE FACT IS THAT HER LINK WITH THAT group of poets [the Generation of 1927] had gradually been forged through her participation in almost all the literary journals to which the members of that generation contributed (*España, Alfar, Verso y prosa, La gaceta literaria*), her well-known relationship with the celebrated figures who belonged to it, and the publication, in 1927, of *Versos y estampas* ('Verses and Sketches'), her first collection of poems, with a prologue by Pedro Salinas, under the same imprint which brought out the first books by Altolaguirre and Luis Cernuda". Quite recently, in 1999, Emilio Miró endorsed her membership by including her in the *Antología de poetisas del 27* ("Anthology of Women Poets of the Generation of 1927").

Perhaps for these reasons, and above all because Guillermo Díaz-Plaja, in his day, drew attention to the influence that Pedro Salinas exerted on Josefina de la Torre's poetic intimism ("That Josefina de la Torre should

[...] Y ES QUE SU VÍNCULO CON AQUEL GRUPO de poetas (*Generación del 27*) se había ido fraguando con su participación en casi todas las revistas literarias en las que colaboraban los miembros de aquella generación (*España, Alfar, Verso y prosa, La gaceta literaria*), en su conocida relación con sus célebres integrantes y en la edición, en 1927, de *Versos y estampas*, su primer poemario, prologado por Pedro Salinas y acogido por la misma firma editorial que publicara los primeros libros de Altolaguirre o Luis Cernuda. No hace mucho, en 1999, Emilio Miró refrendaría esta pertenencia con su inclusión en la *Antología de poetisas del 27*.

Quizás por estas razones, y sobre todo porque en su día Guillermo Díaz-Plaja señaló la influencia que Pedro Salinas ejerció en el intimismo poético de Josefina de la Torre –*Incluir, dice, a Josefina de la Torre en la órbita lírica de Pedro Salinas es una obviedad esté-*

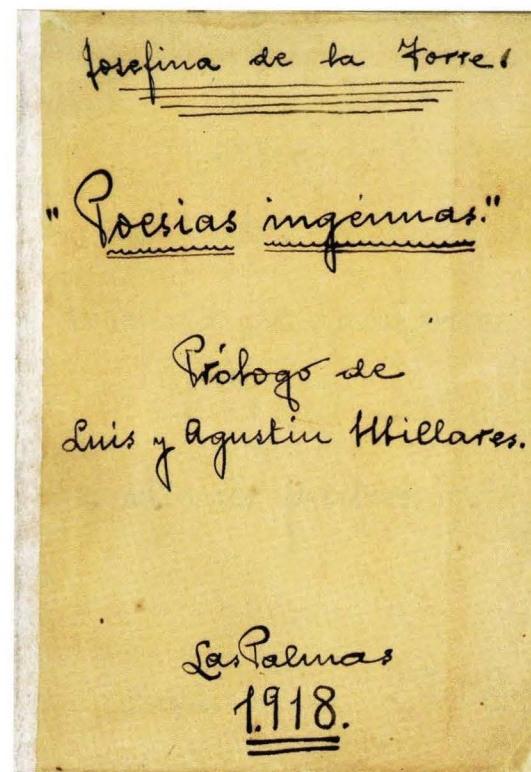
be included in the lyrical orbit of Pedro Salinas is obvious in aesthetic terms”, he said), associating this author with the Generation of 1927 has become received wisdom, a kind of intellectual and aesthetic affiliation, invoked out of inertia rather than arising from a genuine assessment of her work. In this sense, I am more inclined to agree with Lázaro Santana, who stresses the ahistorical character of Josefina’s poetry, in that the “elementary functionality” of her language followed a path which diverged from that of her contemporaries, and who also emphasises “the author’s threefold fidelity: to space, to language, and to herself”, preferring to place her within an island tradition closer to certain Canarian poets (Saulo Torón or early Alonso Quesada) than to the forms of poetic expression which characterised the Generation of 1927: “her poetic work is made up of intuition, of guesses, of extemporization, with little reflection beyond feeling. It is poetry of a direct kind, arising out of experience [...] expressed in an immediate way, using exact names and simple language, with echoes of childhood whose innocence is matched by the effectiveness of its aesthetic impact on the reader [...] Thus the author belongs to an island tradition which advocates a particular kind of language for a specific, unique situation: island life [...]. A language of the periph-

ery, offering a view of the world that is also decentred.”

The fact is that all Josefina de la Torre’s language is indeed governed by that transparency, a clarity which does not seek to force the natural limits of language, or indulge in verbal stunts or elaborate imagery, or allow itself to be enmeshed in the convolutions of the intellect, and whose sole desire is to look for the right word, the word that exactly fits the emotion and the experience, which are the true epicentres of her poetic intimism. For that very reason, her recurrent thematic concerns and her mental world come to play the leading roles in her work: bare but intense, unadorned but deeply energetic, unencumbered by metaphors, but penetrating and profound, unwilling to employ novel or contrived forms of expression, but clear and precise in its intentions and effects. These are the attributes that shape the author’s emotional landscapes, her particular symbolic topography, pervaded by memory and by the island.

And if Josefina’s poetry is shot through with memory and recollections, yearning and nostalgia, [...] on a more immediate level those same personal experiences that permeate all her poetry are also the starting-point for the creation of her private, inner spaces, which

tica-, la asociación de nuestra autora con la Generación del 27 ha sido un lugar común, una especie de hermandad intelectual y estética a la que se recurre más por inercia que por una auténtica valoración de su obra. En este sentido, estoy más cerca de la opinión de Lázaro Santana, quien, subrayando el carácter ahistórico de la poesía de Josefina, en tanto que la *funcionalidad elemental* de su lenguaje siguió una ruta divergente a la de sus contemporáneos, y enfatizando también *la triple fidelidad de la autora: al espacio, al lenguaje y a sí misma*, prefiere situarla en una tradición insular más próxima a ciertos poetas canarios (Saulo Torón o el primer Alonso Quesada) que a las expresiones poéticas del 27: *su trabajo poético es un trabajo de intuición, de adivinaciones, de repentizaciones, escasamente reflexivo al margen del sentimiento. Es una poesía directa, sobrevenida de la experiencia [...] expresado de una forma inmediata, por sus nombres exactos y con un lenguaje sencillo, de resonancias infantiles cuya inocencia corre pareja con la eficacia estética que produce en el lector [...]. La autora se inserta así en una tradición insular que propone un lenguaje específico para una situación concreta e intransferible: la vida en la isla [...]. Un lenguaje periférico, que propone una visión del mundo también excéntrica.*



La verdad es que todo el lenguaje de Josefina de la Torre está guiado, en efecto, por esa transparencia, una claridad que no busca forzar los límites naturales del lenguaje, que no se recrea en hazañas verbales ni en imagerías, que no se deja empañar por las marañas del intelecto y cuyo anhelo es únicamente la búsqueda de la palabra apropiada, la que se ajuste como un guante a la emoción y a la experiencia, auténticos epicentros de su intimismo poético. Por eso mismo, sus constantes temáticas y su universo

CUBIERTA ELABORADA POR JOSEFINA, SIENDO NIÑA, QUE RECOGE SUS PRIMEROS POEMAS, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1918. COVER BY JOSEFINA, AS A CHILD, FEATURING HER EARLIEST POEMS, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1918

she describes with nostalgic precision, throwing open the doors and windows of the family homes, as in “*El salón de mi abuela. Adamascado / tresillo isabelino. Torneadas / mesas de mármol. Piezas esmaltadas / y un gran espejo de perfil dorado*” (“My grandmother’s sitting-room. A Victorian / damask three-piece suite. Marble tables / with turned legs. Enamelled ornaments / and a large mirror with a gilded frame”; MT, 134); and also in “*Montaña de los Lirios junto al viejo Bandama. / La casa solariega, en su falda escondida. / [...] Suenan las campanillas al cruzar la portada. / Arriba está El Cabezo. Abajo está el lagar. / Y las puertas se abren para nuestra llegada. / Dentro, hallamos la ‘pila’, el ‘tallero’, el yantar, / y el reloj que repite su lenta campanada... / Temporadas del Monte... ¡Bendito recordar!*” (“Mount of Lilies next to old Bandama. / The ancestral house, hidden on its slope. / [...] The doorbells tinkle as you cross the threshold. / El Cabezo above. The wine press below. / And the doors open to greet our arrival. / Inside, we find the bowl, the centrepiece, the meal, / and the clock repeating its slow chime... / Seasons in the mountains... Blessed recollection!”; MT, 133).

It is clear that as an intimist, emotional poet, her topology is closely linked to her own biog-

raphy, but there are also certain collective, defining elements that emanate from it (some of them, incidentally, under threat nowadays, as if the felling of the Forest of Doramas had not yet finished), to which Josefina de la Torre pays particular homage:

*La palmera se eleva en el olvido
sobre el monte dormido en la maleza,
dominando del valle la tristeza
y el mar entre montañas escondido.*

*Todo el ancho girar del viento herido
lo lleva por adorno en su corteza.
Para canto y loor de su belleza
en su copa la alondra ha hecho su nido.*

*Hay un gesto de gracia en la palmera
ante el mar, bajo el cielo y en el monte,
en invierno, verano y primavera,*

*que el color de este mar palidciera
y el cielo nublaría el horizonte
si contemplar su gracia no pudiera.*

(MT, 131)

(“The palm tree rises in oblivion / on the mountain asleep in the undergrowth, / overlooking the sadness of the valley / and the sea hidden among the mountains. / It wears the whole vast swirling of the wounded wind / in its bark as a decoration. / In its branches, as a song of praise to its beauty, / the lark has



JOSEFINA DE LA TORRE ADOLESCENTE, CA. 1920.
JOSEFINA DE LA TORRE AS A TEENAGER, CA. 1920

anímico se erigen en protagonistas de su obra, desnudos pero intensos, limpios de otros ropajes pero enérgicos en hondura, despejados de metáforas pero penetrantes y profundos, reacios a la expresión inédita o rebuscada, pero nítidos en intenciones y en efectos. Con tales atributos se configuran los paisajes emocionales de la autora, su peculiar topografía simbólica, atravesada por la memoria y por la isla.

Y si la poesía de Josefina está surcada de memoria y de recuerdos, de añoranzas y nostalgias, [...] en un plano más inmediato, y partiendo de esas mismas vivencias persona-

les que traspasan toda su poesía, se ubican también sus espacios íntimos, interiores, que describe con precisión nostálgica, abriendo al aire las puertas y ventanas de las casas familiares: así *El salón de mi abuela. Adamascado / tresillo isabelino. Torneadas / mesas de mármol. Piezas esmaltadas/ y un gran espejo de perfil dorado*" (MT, 134); y así también la *Montaña de los Lirios junto al viejo Bandama. / La casa solariega, en su falda escondida. / [...] Suenan las campanillas al cruzar la portada. / Arriba está El Cabezó. Abajo está el lagar. / Y las puertas se abren para nuestra llegada. / Dentro, hallamos la 'pila', el 'talleró', el yantar, / y el reloj que repite su lenta campanada... / Temporadas del Monte... ¡Bendito recordar!* (MT, 133).

Es visible que, como poeta intimista y emocional, su topología está estrechamente vinculada a su propia biografía, pero de ella emanan también ciertos elementos colectivos e identitarios –algunos hoy por cierto amenazados, como si aún no concluyera la tala de la Selva de Doramas– a los que Josefina de la Torre rinde un particular homenaje:

*La palmera se eleva en el olvido
sobre el monte dormido en la maleza,
dominando del valle la tristeza
y el mar entre montañas escondido.*

made its nest. / There is a gesture of grace in the palm tree, / facing the sea, under the sky and on the mountain, / in winter, summer and spring, / for the colour of this sea would grow pale / and the sky would cloud the horizon / if I could not gaze on its grace.”)

In this same vein one could cite some elements of the sociology of the island, which the author incorporates into her poetic world, often highlighting them in italics and thereby following a literary tradition of drawing attention to the psychogeographical and temperamental peculiarities of the islands in writing. She does so right from her first collection of poems, *Versos y estampas* (“Verses and Sketches”), where we find references to admiration for the foreign and to the mark left by the British on the cosmopolitan city of her childhood, and where Josefina, once again retracing her earliest years, recalls the innocent excitement produced by the advent of the Carnival:

Como así lo habían mandado los padres de Inglaterra, así se lo pusieron. Era un día de paseo y, para que el niño fuese guapo le pusieron el abrigo. Los demás le mirábamos engalanarse, abrigados en los nuestros de confección isleña. [...] Cuando regresamos a casa el niño preguntó: ‘¿Por qué me miraban tanto?’

Y la tía le dijo: ‘Porque llevas un abrigo de Londres, porque es muy elegante’
(VE, 58).

(“Because his parents had ordered it from England, they made him wear it. It was a day for going for a walk, and in order that the boy should look his best they made him wear his coat. The rest of us looked at him dressed in his finery, wearing our own coats which were made on the island. [...] When we got home, the boy asked: ‘Why were they staring at me like that?’ And his aunt told him: ‘Because you are wearing a coat from London, because it’s very smart.’”)

Cuando el carnaval se acercaba [...] Nos hablábamos en silencio, misteriosamente. Ya en la víspera nos mirábamos temblorosos, deseando gritar, dar saltos, pero recogidos en el deseo. Nos acostaban muy temprano, después de preparar el disfraz sobre una silla, y nos dormíamos muy tarde, con un sueño agitado [...]. Y a la mañana [...]. Venía la abuela fingiendo un asombro asustado en sus ojos y nos decía: ‘Pasen, pasen, mascaritas’ [...]. Y mamá llegaba y se asustaba mucho también. Y como nos daba mucha pena –un miedo de uno mismo, interiormente– tirábamos el antifaz y decíamos: ‘Si soy yo’. Y toda la mañana se colgaba de sorpresas (VE, 52).

Todo el ancho girar del viento herido
lo lleva por adorno en su corteza.
Para canto y loor de su belleza
en su copa la alondra ha hecho su nido.

Hay un gesto de gracia en la palmera
ante el mar, bajo el cielo y en el monte,
en invierno, verano y primavera,

que el color de este mar palidciera
y el cielo nublaría el horizonte
si contemplar su gracia no pudiera.

(MT, 131)

En esa misma tesitura pueden referirse algunos componentes de la sociología insular, que la autora incorpora a su universo poético, destacándolos a menudo en letra cursiva, y sumándose con ello a una tradición literaria que señala en la escritura las peculiaridades psicogeográficas y anímicas de las islas. Lo hace desde su primer poemario, *Versos y estampas*, donde asoman la admiración por lo foráneo y la huella de los ingleses en la ciudad cosmopolita de su infancia, o donde, siguiendo de nuevo la estela de sus primeros años, Josefina rememora la ingenua inquietud con que se recibían los Carnavales:

*Como así lo habían mandado los padres de
Inglaterra, así se lo pusieron. Era un día de
paseo y, para que el niño fuese guapo le*

REFERENCIA CRÍTICA RECOGIDA EN PRENSA DE CUBA EN 1929, SOBRE LA PRIMERA PUBLICACIÓN DE LOS POEMAS DE JOSEFINA DE LA TORRE, *VERSOS Y ESTAMPAS*, 1927. CRITICAL REFERENCE IN THE CUBAN PRESS OF 1929 OF THE FIRST EDITION OF THE POEMS BY JOSEFINA DE LA TORRE, *VERSOS Y ESTAMPAS*, 1927

"VERSOS Y ESTAMPAS" por Josefina de la Torre.

Málaga, 1927.

Efectivamente, en una isla de sol existe una luminosa mujer y suyo es este libro. La mujer es poeta. También dibuja estampas ingenuas con lápiz de recuerdos niños. Logra, las más de las veces, efectos lindos al trenzar con hilos de sol el juego de las olas del Atlántico sobre la arena de la isla afortunada, cuando "la voz delgada, infantil, se perdía entre las manos enlazadas" (Estampa I) en aquella alegría risueña de sus "siete años de tira bordada" (Estampa V).

Como estos aciertos hay muchos en el libro. Tiene una sensibilidad muy actual esta Josefina de la Torre.

Desde luego, hallo más logradas—en su conjunto—las Estampas que los versos. En ellos su buen gusto y su lirismo pierden, en ocasiones,—la tuvieron en alto grado—su temperatura, como sucede en el "Romance del buen guiar", desafinado del resto de la obra.

De esa alta temperatura a que me refiero dicen mucho los versos 5, 9, 16 y 17:

"Tú subes con el viento
dentro de mí,
en mi ensueño..." (Verso 5)

"... un suspiro
todo luz se va en el aire.
Vivo, el ciprés se ilumina
entre los rosales blancos". (Verso 9)

"La luna, mis pies descalzos
de plata, dentro del agua". (Verso 16)

"El mar hace lentejuelas
en su pandero amarillo". (Verso 17)

en los que existen momentos—como los citados—definitivos y bellísimos.

El agua que rodea la isla de Josefina de la Torre envuelve su poesía en salpicaduras luminosas que, a veces, elévanse a lo alto y humedecen sus cabellos y sus mejillas risueñas. Ojalá pueda la frecuencia de tales caricias dejar su rastro de sal inquieta—con mayor insistencia que hasta ahora—en el alma de esta mujer poeta.—E. F.

"1929" La Habana - Julio.



UNA ADOLESCENTE JOSEFINA DE LA TORRE (PARTE ALTA EN LA ESCALERA) JUNTO A UNAS AMIGAS VESTIDAS PARA UN BAILE EN CARNAVAL, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CA. 1920. JOSEFINA DE LA TORRE AS A TEENAGER (TOP ROW ON THE STAIRS) TOGETHER WITH FRIENDS DRESSED FOR A CARNIVAL BALL, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CA. 1920

(“When Carnival time approached [...] we talked to each other silently, mysteriously. The night before we were already trembling as we looked at each other, wanting to shout and jump, but quietly resisting the impulse. We were put to bed very early, having left our costumes ready on a chair, and we fell asleep very late and passed a restless night [...]. And in the morning [...] grandmother would come in, pretending to look startled and amazed, and say to us: ‘Come along now, you little masked revellers’ [...] And mama would arrive and would also get thoroughly alarmed. And because we felt so sorry for her — deep down, we were afraid of ourselves — we tore off our masks and said: ‘But it’s me!’ And the whole morning was full of surprises.”)

Later, in *Medida del tiempo* (“The Measure of Time”), her last collection of poems and the one most densely packed with spatial elements, the descriptions of social customs of the period was to be complemented by detailed references to the “*Semana Santa isleña de inefable memoria*” (“Holy Week on the island, of ineffable memory”; MT, 133) and its series of processions. In this same book she would also give an account of the old-established rituals of the *noche de San Juan* (Midsummer Night), with the gleam of its bonfires sparkling on the promontory, open

like no other night to the traditional conjectures of popular fortune telling:

*Platito de porcelana,
agua clara y de cristal,
cinco papelitos dentro
todos doblados igual.
En cada papel los nombres
escritos a mano están.
¡Víspera de San Antonio
y víspera de San Juan!
Azotea de mi casa,
noche clara en la ciudad.
Las hogueras en el risco
flores son de vanidad.
A la mañana, luego,
cinco papeles habrá
náufragos del agua clara.
—Madre, ¿quién los salvará?—
El que esté abierto del todo,
ése mi novio será. (MT, 129)*

(“A little china dish, / clear, crystalline water, / five little papers in it, / all folded alike. / On each paper the names / are written by hand. / Eve of St Anthony / and eve of St John! / The terrace roof of my house, / a clear night in the city. / The bonfires on the promontory / are flowers of vanity. / Later, next morning, / there will be five papers / shipwrecked in the clear water. / ‘Mother, who will rescue them?’ / The one that is fully open, / that one will be my bridegroom.”)



JOSEFINA CON AMIGOS EN LAS FIESTAS DE CARNAVAL CON TRAJES DISEÑADOS POR NESTOR MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE, PRIMO DE JOSEFINA, CA. 1920. JOSEFINA WITH FRIENDS AT THE CARNIVAL WITH COSTUMES DESIGNED BY NESTOR MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE, HER COUSIN, CA. 1920

*pusieron el abrigo. Los demás le mirá-
bamos engalanarse, abrigados en los nues-
tros de confección isleña. [...] Cuando
regresamos a casa el niño preguntó: '¿Por
qué me miraban tanto?' Y la tía le dijo:
'Porque llevas un abrigo de Londres, por-
que es muy elegante' (VE, 58).*

*Cuando el carnaval se acercaba [...] Nos
hablábamos en silencio, misteriosamente.
Ya en la víspera nos mirábamos tembloro-
sos, deseando gritar, dar saltos, pero
recogidos en el deseo. Nos acostaban
muy temprano, después de preparar el
disfraz sobre una silla, y nos dormíamos*

*muy tarde, con un sueño agitado [...]. Y a
la mañana [...]. Venía la abuela fingiendo
un asombro asustado en sus ojos y nos
decía: 'Pasen, pasen, mascaritas' [...]. Y
mamá llegaba y se asustaba mucho tam-
bién. Y como nos daba mucha pena –un
miedo de uno mismo, interiormente– tirá-
bamos el antifaz y decíamos: 'Si soy yo'. Y
toda la mañana se colgaba de sorpresas
(VE, 52).*

Los cuadros sociales de la época se comple-
mentarán más tarde en *Medida del tiempo*, su
último poemario, y el que más densamente

With few exceptions, Josefina de la Torre's lyrical topology, so closely linked, as we have emphasised, to the spaces where she lived, could be defined as urban, taking this term to refer to the importance in her poems of the city of Las Palmas de Gran Canaria, with its customs and its nooks and crannies, with "*el risco poblado de casitas de colores y gritos lejanos*" ("the promontory covered with coloured houses and distant cries"; VE, 36), and with its squares full of provincial life and of traditions and architectural elements that have now vanished:

*Plaza de San Bernardo con sus laureles viejos
y sus casas terreras y aquella de la cruz...
Aceras empolvadas sembradas de reflejos
y las fachadas blancas impregnadas de luz.*

*Una lenta tartana cruza el adoquinado
y un pregón de sardinas eleva su cantar.
Desde el risco nos llega un rumor de altercado
y un piano, en la penumbra,
ha empezado a sonar. (MT, 131-3)*

("Plaza de San Bernardo with its old laurel trees / and its single-storey houses and that one with the cross... / Dusty pavements dotted with reflections / and the white facades impregnated with light. / A covered carriage slowly crosses the paving stones / and a sardine vendor hawks his wares. / From the

promontory the sound of an argument reaches us, / and a piano, in the half-light, has started to play.")

However, as is well known, of all the settings in the city, none is so constantly and explicitly present as the sea reclining on the beach of her childhood. And this, as the author herself wrote in the poems of *Marzo incompleto* ("March Unfinished"), by way of a self-definition or self-portrait, is because

*Jamás el mar hubiérase apartado
de mi contemplación, hija de la isla,
porque allá en su rincón,
el mar antiguo
habríame esperado cada estío (MI, 113)*

("Never would the sea have been out / of my sight, as a daughter of the island, / because there in its corner the ancient sea / would have been waiting for me every summer"; MI, 113). From the first collection of her poems to the last, Josefina de la Torre gradually constructs her oceanic and marine imagery in lyrical language full of sensuality, smells and sounds, textures and sunny or nocturnal scenes. The sea and the beach at all hours, by night or by day, silent or turbulent, inhabited or empty, a setting for love or play, for sorrows or hopes. The sea and the beach are raised to the level of intense sensory outpourings:

contiene elementos espaciales, con referencias detalladas a la *Semana Santa isleña de inefable memoria* (MT, 133) y a su conjunto de procesiones. En ese mismo libro dará cuenta también de los viejos rituales de *La noche de San Juan*, con el brillo de sus hogueras centelleando en el risco y abierta como ninguna otra noche a las tradicionales conjeturas de la adivinación popular:

*Platito de porcelana,
agua clara y de cristal,
cinco papelitos dentro
todos doblados igual.
En cada papel los nombres
escritos a mano están.
¡Víspera de San Antonio
y víspera de San Juan!
Azotea de mi casa,
noche clara en la ciudad.
Las hogueras en el risco
flores son de vanidad.
A la mañanita, luego,
cinco papeles habrá
náufragos del agua clara.
—Madre, ¿quién los salvará?—
El que esté abierto del todo,
ése mi novio será. (MT, 129)*

Salvo contadas excepciones, la topología lírica de Josefina de la Torre, tan ligada como insistimos a sus espacios vivenciales, podría definirse como urbana, entendiendo

por ello la relevancia que cobra en sus versos la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, con sus costumbres y sus rincones, con *el risco poblado de casitas de colores y gritos lejanos* (VE, 36) y con sus plazas plenas de vida provinciana y elementos vitales y arquitectónicos ya desaparecidos:

*Plaza de San Bernardo con sus laureles viejos
y sus casas terreras y aquella de la cruz...
Aceras empolvadas sembradas de reflejos
y las fachadas blancas impregnadas de luz.*

*Una lenta tartana cruza el adoquinado
y un pregón de sardinas eleva su cantar.
Desde el risco nos llega un rumor de altercado
y un piano, en la penumbra,
ha empezado a sonar. (MT, 131-3)*

Sin embargo, y como se sabe, por sobre todos los escenarios de la ciudad, ninguno tan constante y explícito como el mar que descansa en la playa de su infancia. Y es que, como escribiera la propia autora en los versos de *Marzo incompleto*, casi a modo de autodefinición o autorretrato

*Jamás el mar hubiérase apartado
de mi contemplación, hija de la isla,
porque allá en su rincón,
el mar antiguo
habríame esperado cada estío. (MI, 113)*

*El murmullo de la playa
entra a oscuras
por la ventana cerrada,
entre las maderas
verdes, apretadas.
Y se llena la estancia
de olor de arena húmeda,
de mar y de luna blanca. (VE, 33)*

("The murmur from the beach / enters in the darkness / through the closed window, / between the / green, close-set boards. / And the room is filled / with the smell of wet sand, / sea and white moonlight.")

*Después de cenar, nos paseábamos por la
acera húmeda, salitrosa del aliento del mar,
hasta la esquina [...] Yo lo imaginaba
moreno por el sol, medio desnudo, escondi-
do detrás de las maderas de alguno de aque-
llos portales marineros que exhalaban a la
media tarde el olor recogido de la pesca".
(VE, 34)*

("After dinner we used to walk along the wet pavement, salty from the breath of the sea, to the corner [...] I imagined him tanned by the sun, half naked, hidden behind the boards of one of those fishing docks which gave off the lingering smell of the catch in the mid-afternoon.")

*En la playa, de oros soleada,
las mujeres esperan a las barcas
con los ojos al mar, intensamente.
Y en el ramo de velas olorosas
—brisa de mar, aromas de mariscos—
hay un anhelo cálido y creciente. (VE, 59)*

("On the beach, in the golden sunlight, / the women wait for the fishing boats, / gazing out to sea, intensely. / And in the bunch of fragrant candles / — with the sea breeze and the smell of seafood — / there is a warm, growing longing.")

*Noches sobre la playa: rumor de orilla fresca.
Blanco batir de remos que la sombra sorprende.
Sobre la barra grande los hachones de pesca,
y un cuerpo perezoso que en la arena se tiende.*

*En lo alto de la Isleta el faro gira y gira.
Un denso olor a algas [...] Venus, la Osa Mayor [...] Rasguea una guitarra. Una mujer suspira.
La brisa trae aromas de madre selva en flor.
(MT, 132)*

("Nights on the beach: the soft sound of the cool shore. / A white beating of oars caught unawares by the darkness. / The fishing candles on the Barra Grande, / and a lazy body sprawling on the sand. / At the top of the Isleta the lighthouse turns and turns. / A dense smell of seaweed... Venus, the Great Bear... / A guitar strums. A woman sighs. /



Desde su primer libro de poemas hasta el último, Josefina de la Torre va construyendo su imaginario oceánico y marino con un lenguaje lírico cargado de sensualidad, de olores y de sonidos, de texturas y de ambientes soleados o nocturnos. El mar y la playa a todas horas, de noche o de día, en silencio o agitada, habitada o vacía, escenario de amores o de juegos, de angustias o de ilusiones. El mar y la playa erigidos a intensos borbotones sensoriales:

*El murmullo de la playa
entra a oscuras*

*por la ventana cerrada,
entre las maderas
verdes, apretadas.
Y se llena la estancia
de olor de arena húmeda,
de mar y de luna blanca. (VE, 33)*

Después de cenar, nos paseábamos por la arena húmeda, salitrosa del aliento del mar, hasta la esquina [...] Yo lo imaginaba moreno por el sol, medio desnudo, escondido detrás de las maderas de alguno de aquellos portales marineros que exhalaban a la media tarde el olor recogido de la pesca. (VE, 34)

JOSEFINA DE LA TORRE (TERCERA DE IZQUIERDA A DERECHA) JUNTO A UNAS AMIGAS EN LA PLAYA DE GANDO, GRAN CANARIA, 1929. JOSEFINA DE LA TORRE (THIRD FROM LEFT) TOGETHER WITH FRIENDS ON BEACH AT GANDO, GRAN CANARIA, 1929

The breeze wafts the scent of honeysuckle in bloom.”)

In short, Josefina de la Torre's poetic journey is especially sensitive to the least spectacular details, to the details of daily life, to the perceptible human greatness of everyday things, to the palpitations of her surroundings, to the rhythms of her own biographical setting, which actually harbours her most intimate, private space; in this connection one need only recall the beautiful lines of her poem

*Me busco y no me encuentro.
Rondo por las oscuras paredes de mí misma.*

(“I look for myself but do not find myself. / I prowl around the dark walls of myself”).

And it is precisely in this sense that the “daughter of the island”, avant-garde in her way of life and committed to the intellectual current of her moment in history, belongs to an island tradition, very close, in her vision of the island environment, to the pioneering rhythms of the authors of her time (Tomás Morales, Alonso Quesada, Saulo Torón). She was to share their desire to fuse contemporaneity and tradition, modernity and identity, participating in the awakening of a culture of their own. This does not mean that echoes of

Salinas or Alberti cannot be heard in her work, but these are at most somewhat secondary compared with the clear spiritual affinity her poetry displays with her contemporaries from the islands. And it must be admitted that in a culture like ours, which sets great store by the strange criteria of prestige, the fact that Josefina de la Torre is regarded as one of the voices of 1927 is what has legitimised her within Spanish twentieth-century poetry as a whole. We ought, therefore, to broaden our view and combine our efforts to ensure that the brilliance of the Generation of 1927 does not blind us to other lights that link her to the poets of her native soil, but quite the opposite, and vice versa.

ABBREVIATIONS

VE - *Versos y Estampas* (“Verses and Sketches”)
MT - *Medida del Tiempo* (“The Measure of Time”)
MI - *Marzo Incompleto* (“March Unfinished”)

*En la playa, de oros soleada,
las mujeres esperan a las barcas
con los ojos al mar, intensamente.
Y en el ramo de velas olorosas
–brisa de mar, aromas de mariscos–
hay un anhelo cálido y creciente. (VE, 59)*

*Noches sobre la playa: rumor de orilla fresca.
Blanco batir de remos que la sombra sorprende.
Sobre la barra grande los hachones de pesca,
y un cuerpo perezoso que en la arena se tiende.*

*En lo alto de la Isleta el faro gira y gira.
Un denso olor a algas [...] Venus, la Osa Mayor [...] Rasguea una guitarra. Una mujer suspira.
La brisa trae aromas de madreSelva en flor.
(MT, 132)*

El viaje poético de Josefina de la Torre es, en definitiva, especialmente sensible a lo menos llamativo, a los aconteceres de la vida diaria, a la grandeza humana y sensible de lo cotidiano, a las palpitaciones de su entorno, a los latidos de su propio escenario biográfico, abrigando, incluso, su espacio más íntimo y privado, bastará con recordar al respecto los hermosos versos de su poema

*Me busco y no me encuentro.
Rondo por las oscuras paredes de mí misma.*

Y es en este sentido, precisamente, en el que la “hija de la isla”, vanguardista en su estilo

de vida, y comprometida con la frecuencia intelectual de su momento histórico, se inserta en una tradición insular muy cercana, en su visión del espacio insular, a las pulsaciones fundacionales de los autores de su tiempo (Tomás Morales, Alonso Quesada, Saulo Torón). Con ellos compartirá el anhelo de fundir actualidad y tradición, modernidad e identidad, participando en el desvelamiento de una cultura propia. No quiere ello decir que no puedan percibirse en sus versos las huellas de Salinas o de Alberti, pero son éstas, en cualquier caso, vestigios un tanto secundarios frente a la visible afinidad espiritual que muestra su poesía con sus coetáneos isleños. Tampoco puede obviarse que, en una cultura como la nuestra, apegada a los extraños argumentos del prestigio, considerar a Josefina de la Torre como una de las voces del 27, es la razón –al menos hasta ahora– que la ha legitimado en el conjunto de la poesía española del siglo XX. Convendría, entonces, ampliar la mirada y aunar esfuerzos para que los destellos del 27 no apaguen las luminarias que la vinculan con los poetas de su tierra, sino todo lo contrario, y viceversa.

ABREVIATURAS

VE - *Versos y Estampas*
MT - *Medida del Tiempo*
MI - *Marzo Incompleto*



MONÓLOGOS DE AUSENCIA
La poesía de
Josefina de la Torre

MONOLOGUES OF ABSENCE
The Poetry of
Josefina de la Torre

MARIANELA NAVARRO SANTOS

JOSEFINA DE LA TORRE FIRMA EN EL LIBRO DE
HONOR DEL HOGAR CANARIO DE MADRID, 1955.
JOSEFINA DE LA TORRE SIGNS THE BOOK OF HONOUR
OF THE HOGAR CANARIO DE MADRID, 1955

**The Critical Response to the Work
of Josefina de la Torre**

JOSEFINA DE LA TORRE IS BETTER KNOWN, perhaps, in the Peninsula than in the Canary Islands, through her contributions to magazines, her long periods of residence in Madrid, her friendships with members of the Generation of 1927, the inclusion of her poetry in Gerardo Diego's *Anthology*, her song recitals and her early film career: the fact is that her poetry has been eclipsed in the literary historiography of the Canaries by the work of others, of no greater merit than hers. In this sense, as we celebrate the centenary of her birth, critics have a duty, an inescapable obligation, to take this opportunity not only to restore her collections of poems to their rightful place, from *Versos y estampas* ("Sketches and Verses", Málaga: Litoral, 1927) to *Medida del tiempo* ("The Measure of Time", written between 1940 and 1982 but unpublished until the anthology *Poemas de la isla*

**La crítica ante la obra
de Josefina de la Torre**

ACASO MÁS RECONOCIDA EN LA PENÍNSULA que en la geografía insular –por sus colaboraciones en revistas, largas temporadas en la capital, amistades con miembros de la generación del 27, incorporación de su poesía en la Antología de Gerardo Diego, recitales de canto y primeros "pinitos" cinematográficos...–, lo cierto es que en la historiografía literaria de Canarias se ha eclipsado la poesía de Josefina de la Torre tras otras no más valiosas que la suya. En este sentido, y aprovechando que celebramos el centenario de su nacimiento, la crítica debiera restituir, como labor de obligado cumplimiento, no sólo el lugar que ocupan sus poemarios, desde *Versos y estampas* (Litoral, Málaga, 1927) a *Medida del tiempo* (escritos entre 1940 y 1982, inéditos hasta la publicación de la antología *Poemas de la isla*, en 1989), sino también analizar con minuciosidad todo su legado

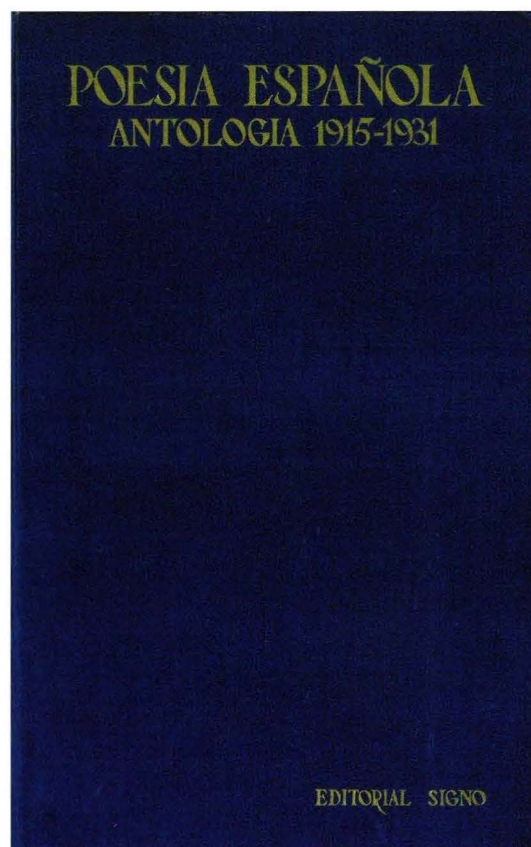
["Island Poems"] came out in 1989), but also to carry out a meticulous analysis of her whole poetic legacy in order to determine how accurate or inaccurate it may be to regard her as the last voice of the Generation of 1927, as all the newspapers unanimously declared on that Saturday, 13 July 2002, when her death was announced. It does no harm to point out that mere inclusion in an anthology does not of itself imply membership of a group, especially when the anthology in question is the one produced by Gerardo Diego in 1934, *Poesía española (contemporáneos)*, which is of a historicist character rather than being restricted to a specific aesthetic type. Without addressing the objective mentioned above, because space is limited, I shall try to give a brief account of some new directions which *Versos y estampas* introduced into early twentieth-century Canarian poetry; for although she later moved to Madrid and lived there until her death, from this first collection onwards Josefina always managed to remain very close to the Islands; and even now, although she is no longer with us, her poetry remains as limpid and intimist as ever, with that closeness to a secret, a cherished memory or a small miracle of everyday life.

At the age of only twenty Josefina de la Torre published this first book, which was received

with great enthusiasm, both in the literary circles of Madrid, where the author was beginning to get to know people, and in her Islands. Some of the provincial reviews written in response to this publishing event stated that *Versos y estampas* was a *divertimento* for the senses, and that it was written "by a girl, whose eyes were so innocent, so terribly innocent, that they had caught the world unawares in the age before all ages, in a miraculous eternal rosy dawn, wholly present, with no past or future". In addition, her poetry had already been described as "the *purest* that has ever been written in the islands", with an unequivocal use of the term "purity", which was then a target at which various factions of literary critics aimed their most incisive arguments, each with its own idea of what this aesthetic category should comprise and how it should be determined. As we shall see, neither of the points raised here — childish innocence or purity — can be categorically sustained.

***Versos y estampas* and the Prose Poem**

With this first contribution to poetry, Josefina de la Torre continues a process of renewal of literary genres which began with Rubén Darío's *Azul* ("Blue", 1888). On the basis of



para concluir qué de cierto o qué de inexacto puede haber en considerarla como la última voz de la Generación del 27, tal y como señalaron unánimemente todos los periódicos aquel sábado trece de julio del año 2002 en que se supo de su muerte. No está de más señalar que la mera inclusión en una antología no presupone adecuación a un grupo, máxime cuando hablamos de la realizada por

Gerardo Diego en 1934, *Poesía española (contemporáneos)*, de corte historicista más que restringida a una estética concreta. Sin el objetivo arriba mencionado, porque el espacio es reducido, trataré de esbozar algunas nuevas vías que aportó *Versos y estampas* a la poesía canaria de principios de siglo; porque, aunque luego se traslade y resida en Madrid hasta su muerte, Josefina supo siempre, desde este poemario inicial, mantenerse muy cerca de sus Islas; y aún ahora, a pesar de su ausencia, su poesía permanece límpida e intimista, como siempre, con esa proximidad de un secreto, un recuerdo entrañable o una pequeña maravilla de lo cotidiano.

Con sólo veinte años publicó Josefina de la Torre este primer libro, recibido con gran entusiasmo, tanto en el ambiente literario madrileño donde la autora comenzaba a relacionarse, como en sus Islas. En algunas de las reseñas provinciales que promovió este acontecimiento editorial se afirmaba que *Versos y estampas* era un *divertimento* para los sentidos, y que estaba escrito *por una niña, cuyos ojos eran tan inocentes, tan terriblemente inocentes, que habían sorprendido al mundo en la edad anterior a todas las edades, en el milagro de una eterna aurora rosa, toda presente, sin pasado ni futuro*. Por añadidura, ya se había calificado su poesía como

CUBIERTA DE *POESÍA ESPAÑOLA, ANTOLOGÍA (1915-1931)* DE GERARDO DIEGO, EDITORIAL SIGNO, MADRID, 1931. COVER OF *POESÍA ESPAÑOLA, ANTOLOGÍA (1915-1931)* BY GERARDO DIEGO, EDITORIAL SIGNO, MADRID, 1931

this Latin American model, Juan Ramón Jiménez conceived the project of producing a book combining verse with prose, a book which would therefore be unclassifiable and would place alongside each other on the same page the telling and the singing of a thought: in other words, narration together with the “winged” feeling (*sentimiento “alado”*), as he called it, of poetry. He abandoned this idea and in its place arose *Platero y yo* (“Platero and I”), published in 1914 as a book in an “unknown literary genre”. Following his example, Josefina de la Torre’s “sketches” (*estampas*), in prose, relate a story in fragments, stringing together anecdotes, images and moments like the beads of an incomplete rosary which the poet counts off in her hands. We should not forget that this same path had already been travelled by the rebellious lamentation and infinite tedium of Charles Baudelaire in his *Petits poèmes en prose* (“Little Poems in Prose”), which Josefina may perhaps have known in its French version, since no Spanish translation was available until 1928. Some years later, in 1942, came *Ocnos*, the poetic autobiography of Luis Cernuda; this open passageway to evocation and melancholy, written with the refinement and demanding sensibility which characterise all his work, could have influenced Josefina de la Torre, despite the date of the complete

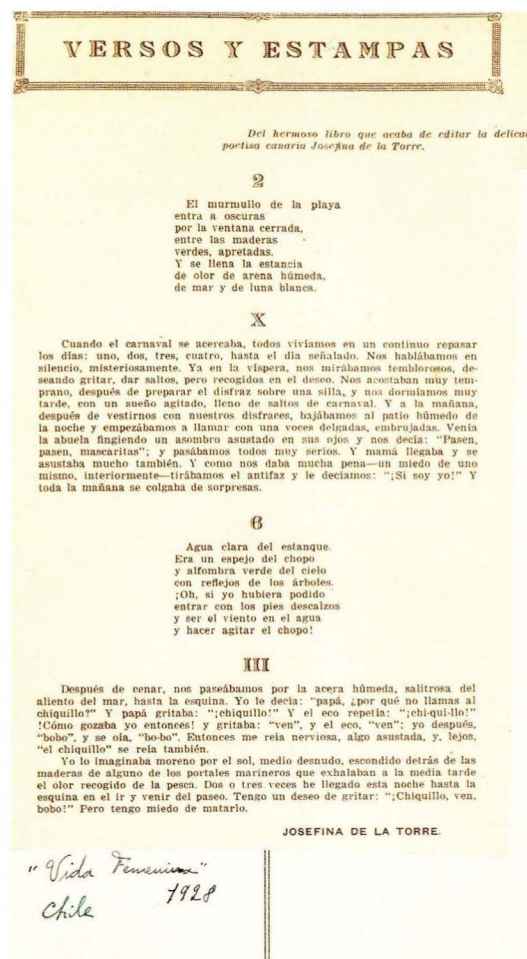
edition. Cernuda began to compose his prose poems in 1925, and from that year until 1928 he gradually published these various sections of *Ocnos* as independent units in magazines and literary supplements. As well as all these possible influences, the clear precedent for *Versos y estampas* is to be found in Juan Ramón’s *Diario* (“Diary”, 1917), a book in which Jiménez achieves a perfect and highly original symbiosis between verse and prose poem. On the basis of this work, *Versos y estampas* would be able to *tell*, in evocative prose, and *sing*, in verse full of freshness and lyric emotion. Much earlier, in any case, we find what according to Guillermo Díaz-Plaja was the first book of prose poems in Peninsular literature: *Oraciones* (“Prayers”, 1896) by Santiago Rusiñol, translated into Spanish by Gregorio Martínez Sierra.

At all events, the way in which Josefina uses the prose poems or “sketches” (*estampas*), as she calls them, is quite different from the other strictly “poetic” fragments, meaning those in which the writing and the feeling conform to the characteristic rhythms, metres and stanzas of verse. Whereas in the latter the voice we hear is that of recollection, that of the adult Josefina reviewing certain events that occurred during her childhood on the island, in the “sketches” the impression of

“la más pura” que se haya escrito en las islas, sin mayor comedimiento con el término pureza, diana que entonces atraía a su centro los más incisivos dardos provenientes de diversos frentes crítico-literarios, cada uno con su idea de lo que debía englobar o determinar la susodicha categoría estética. Y ni podemos afirmar rotundamente una cosa –el candor infantil– ni la otra –la tal pureza–, como veremos.

Versos y estampas y el poema en prosa

Josefina de la Torre prosigue, con esta primera aportación a la poesía, una línea de renovación de los géneros literarios que se inicia con *Azul* (1888) de Rubén Darío. De este referente latinoamericano concibe Juan Ramón Jiménez el proyecto de realizar un libro que combinara el verso con la prosa, libro por tanto inclasificable que confrontaría en una misma página el relato del pensamiento y el canto, esto es, la narración junto al sentimiento “alado” –como solía calificarlo– de la poesía. Abandona esta idea y surge, en su lugar, *Platero y yo*, publicado en 1914 como libro de “género literario desconocido”. Siguiendo su ejemplo, las estampas de Josefina de la Torre cuentan –tal que prosa– una historia a reta-



zos, engarzándose anécdotas, imágenes y momentos como los eslabones de un rosario incompleto que la poeta desgrana entre sus manos. No olvidemos que por esta misma vía ya había transitado la queja insurrecta y el tedio infinito de Charles Baudelaire en sus *Petits poèmes en prose*, conocido tal vez por

FRAGMENTOS DE VERSOS Y ESTAMPAS DE JOSEFINA DE LA TORRE, PUBLICADOS EN LA REVISTA CHILENA VIDA FEMENINA, CHILE, 1928. EXTRACTS FROM VERSOS Y ESTAMPAS BY JOSEFINA DE LA TORRE, PUBLISHED BY THE CHILEAN MAGAZINE VIDA FEMENINA, CHILE, 1928

returning is so strong that it seems as though it were that girl of the past directly addressing the reader. And indeed, all the spontaneity of childish expression is concentrated in the poetic prose, with its diminutives and excited exclamations, with its enumerations, with those illative conjunctions which constantly permeate the discourse, with that syntax, reiterative and simple as well as warm and full of life; there, as vivid as if we were observing them for the first time, are her friends from the beach, her earliest fears and also, naturally, her earliest sorrows. We can see this in the following fragment, in which something as ordinary and uncomplicated as an echo is transformed, in the soul of a child, into a mysterious delight for the ear:

Después de cenar, nos paseábamos por la acera húmeda, salitrosa del aliento del mar, hasta la esquina. Yo le decía: «papá, ¿por qué no llamas al chiquillo?». Y papá gritaba: «¡chiquillo!». Y el eco repetía: «¡chiquillo!». ¡Cómo gozaba yo entonces! Y gritaba: «ven», y el eco, «ven»; yo después, «bobo», y se oía, «bo-bo». Entonces me reía nerviosa, algo asustada, y, lejos, «el chiquillo» se reía también.

Yo lo imaginaba moreno por el sol, medio desnudo, escondido detrás de las maderas de alguno de aquellos portales

marineros que exhalaban a la media tarde el olor recogido de la pesca. Dos o tres veces he llegado esta noche hasta la esquina en el ir y venir del paseo. Tengo un deseo de gritar: «¡Chiquillo, ven, bobo!». Pero tengo miedo de matarlo.

("After dinner we used to walk along the wet pavement, salty from the breath of the sea, to the corner. I would say to him: 'Papa, why don't you call the little boy?' And papa shouted: 'Little boy!' And the echo repeated: 'Little boy!' How I loved that! And I shouted: 'Come here', and the echo answered: 'Come here.' Then I called out: 'Silly', and you could hear: 'Sil-ly'. And then I would laugh nervously, a little bit frightened, and far away 'the little boy' would laugh too.

I imagined him tanned by the sun, half naked, hidden behind the boards of one of those fishing docks which gave off the lingering smell of the catch in the mid-afternoon. Two or three times tonight I got as far as the corner as I walked back and forth. I feel like calling out: 'Little boy, come here, silly!' But I'm afraid I might kill him.")

This highly personal manner of writing on Josefina's part exhibits one of the essential aspects of much of the artistic and literary

la poeta insular en su versión francesa, dado que hasta 1928 no tuvo traducción española. Bastantes años después, en 1942, llega *Ocnos*, la autobiografía poética de Luis Cernuda; este pasaje abierto a la evocación y la melancolía, escrito con la finura y sensibilidad exigente que caracteriza toda su obra, pudo influir, a pesar de la fecha de edición conjunta, en Josefina de la Torre. El autor sevillano inicia la composición de sus poemas en prosa en 1925, y desde este año a 1928 va publicando estas diversas secciones de *Ocnos* como unidades independientes en revistas y suplementos literarios. Además de todos estos posibles influjos, el antecedente cierto de *Versos y estampas* se encuentra en el *Diario* juanramoniano (1917), libro en el que el poeta de Moguer lograba una simbiosis perfecta y originalísima entre el verso y el poema en prosa. A partir de él, *Versos y estampas* podrá *contar* –tal que prosa evocadora– y *cantar* –tal que versos llenos de frescura y emoción lírica. Mucho antes, en todo caso, encontramos el que según Guillermo Díaz-Plaja fue el primer libro de poemas en prosa de la literatura peninsular: *Oraciones* (1896) de Santiago Rusiñol, traducido al español por Gregorio Martínez Sierra.

En todo caso, el uso que hace Josefina de los poemas en prosa o “estampas” –como ella los

denomina– difiere bastante de los otros fragmentos en rigor “poéticos”, esto es, aquellos en los que la escritura y la emoción se pliegan a los ritmos, metros y estrofas propios del poema. Si en estos últimos la voz que escuchamos es la del recuerdo, la de una Josefina adulta que repasa algunos hechos acaecidos en su infancia insular, en las estampas la impresión del *regreso* es tal que parece que fuera aquella niña de ayer la que, directamente, se dirigiera al lector. En efecto, en la prosa poética se concentra toda la espontaneidad de la expresión infantil, con sus diminutivos y emocionadas exclamaciones, con sus enumeraciones, con esas conjunciones ilativas que invaden continuamente el discurso, con esa sintaxis tan reiterativa y simple como cálida y llena de vida; allí están, vívidos como si los estuviéramos contemplando por primera vez, sus amigos de la playa, sus primeros temores y también, por qué no, sus primeras tristezas. Comprobémoslo en el siguiente fragmento en el que algo tan cotidiano y comprensible como el eco se convierte, para el alma infantil, en un regalo misterioso para los oídos:

Después de cenar, nos paseábamos por la acera húmeda, salitrosa del aliento del mar, hasta la esquina. Yo le decía: 'papá, ¿por qué no llamas al chiquillo?'. Y papá gritaba: '¡chiquillo!'. Y el eco repetía: '¡chiquillo!'. ¡Cómo gozaba yo

expression of the twentieth century. As we know, a series of discoveries in the field of ethnology at the beginning of the century were to enable modern art to find forms of expression of a telluric, magical or ritual character, which would exert a decisive influence on the guiding principles of Western art. [...] The list of artists who began to experiment on the basis of these ideas could be endless: Picasso, Ferrant, Barradas, Torres García, Miró, Saura, Granell, Millares, Tàpies..., as well as critical texts and essays by a range of intellectuals and critics, from Baudelaire to Octavio Paz, Torres García, Sebastià Gash, Ferrant and Juan-Eduardo Cirlot, among others, studies which mythify this focus on *reinventing* the world, so alien, moreover, to the reasonable world of adults. Let us recall the words of Valle-Inclán in 1919: “*Mis sentidos tornan a ser infantiles, / Tiene el mundo una gracia matinal, / Mis sentidos como gallos tamboriles / Cantan en la entraña del azul cristal*” (“My senses become childlike again, / the world has an early-morning grace, / my senses, like tabor cockerels, / crow in the heart of the blue crystal”).

In a very similar vein to this collection by Josefina de la Torre, which is essentially of the summer and the seashore, set in an ideal past that is now permanently lost, others were written, such as *Marinero en tierra* (“Sailor on Dry

Land”, 1924) by Rafael Alberti, or that of her fellow Canarian Domingo López Torres, *Diario de un sol de verano* (“Diary of a Summer Sun”, 1930), the latter being a magnificent contribution to the field of poetic prose. It is also worth citing two further books in a different style, which, though later than *Versos y estampas*, also use prose poems, although in these cases they are transformed by the surrealist imagery in which their authors were by then immersed: *Los placeres prohibidos* (“Forbidden Pleasures”, 1931) by Luis Cernuda and *Pasión de la tierra* (“Passion of the Earth”, 1935) by Vicente Aleixandre.

The Play of Light and Shadow

Versos y estampas is undoubtedly an act of recovering the experiences of childhood, a retracing of lost steps to find the wonderful world of play, of the mysteries which grown-ups whispered to each other and, above all, of timeless days, broad as the sea or the sky observed from the rocks. Josefina de la Torre is thus directly in tune with Luis Cernuda — or is that Luis Cernuda is in tune with her? — when he addresses the fantasies and the solitary existence of a child, his own self, whom he scarcely recognises any longer as part of himself. But automatism or spontaneity,

entonces! Y gritaba: 'ven', y el eco, 'ven'; yo después, 'bobo', y se oía, 'bobo'. Entonces me reía nerviosa, algo asustada, y, lejos, 'el chiquillo' se reía también.

Yo lo imaginaba moreno por el sol, medio desnudo, escondido detrás de las maderas de alguno de aquellos portales marinos que exhalaban a la media tarde el olor recogido de la pesca. Dos o tres veces he llegado esta noche hasta la esquina en el ir y venir del paseo. Tengo un deseo de gritar: '¡Chiquillo, ven, bobo!'. Pero tengo miedo de matarlo.

Esta escritura personalísima de la poeta insular manifiesta uno de los aspectos esenciales de buena parte de las manifestaciones artísticas y literarias del siglo XX. Como sabemos, una serie de descubrimientos realizados a comienzos de siglo en el campo de la etnología van a suponer, para el arte moderno, el hallazgo de formas de expresión de carácter telúrico, mágico o ritual, influyendo de manera determinante en las directrices del arte en Occidente. [...] El inventario de artistas que comienzan a experimentar a partir de esas premisas puede ser interminable: Picasso, Ferrant, Barradas, Torres-García, Miró, Saura, Granell, Millares, Tàpies..., así como los textos críticos y los

ensayos de diversos intelectuales y críticos, desde Baudelaire a Octavio Paz pasando por Torres-García, Sebastià Gash, Ferrant y Juan-Eduardo Cirlot, entre otros; estudios en los que se mitifica este foco de *reinvención* del mundo, por otro lado tan ajeno al mundo razonable de las personas mayores. Recordemos las palabras de Valle-Inclán en 1919: *Mis sentidos tornan a ser infantiles, / Tiene el mundo una gracia matinal, / Mis sentidos como gallos tamboriles / Cantan en la entraña del azul cristal.*

Muy próximos a este poemario de Josefina de la Torre, esencialmente estival y costero, ubicado en un pasado ideal y definitivamente perdido, se escribieron algunos otros como *Marinero en tierra* (1924) de Rafael Alberti, o el de su compatriota Domingo López Torres, *Diario de un sol de verano* (1930), este último con una magnífica aportación al terreno de la prosa poética. Al margen de esta tesitura, conviene citar otros dos libros que, aunque posteriores a *Versos y estampas*, también hacen uso del poema en prosa, aunque esta vez transformados por la imaginería surrealista en la que ya se encontraban inmersos sus autores: *Los placeres prohibidos* (1931) de Luis Cernuda y *Pasión de la Tierra* (1935) de Vicente Aleixandre.

those pristine components which early twentieth-century art pursued through playfulness or ingenuousness, should not be confused with the unconscious or random nature of childhood impulses. The Josefina of *Versos y estampas* is not a child; rather, playful regression is achieved through the strictly conscious processes of artistic creation. All this involved a hard learning process for the author, a descent into the remotest scenes of her memory, which demanded that language, ideas and emotions should be deautomated; only in this way would she be able to rediscover, with the same excitement as in the past, the still babbling state of an almost archetypal world:

*El sol en la playa tiene
juegos de niño pequeño
con el mar y las sombrillas.
Juego incierto y un correr
de prisa
de una a la otra
esquina.*

*Y una nube que pasa, blanca,
para dar sombra a la playa
dormida
y apagar el azul y el rojo de las caras
bajo la cretona de la sombrilla.*

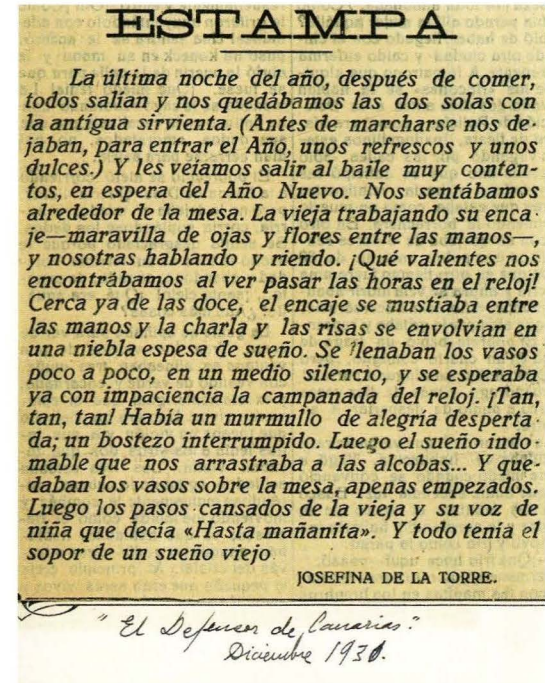
("The sun on the beach / plays like a little child / with the sea and the parasols. / An uncertain game, / dashing / from one corner /

to the other. / And a passing white cloud, / to shade the beach / as it slumbers / and to dull the blue and the red / of the faces / under the cretonne of the parasol.")

Josefina de la Torre excludes the *obviousness* of the world around her (which some of the poetics of the Generation of 1927 often dwelt on); like Pedro Salinas and Federico García Lorca, she dares to *close her eyes* to the transparency of the real in order to descend into the past of her own history through the passages of memory, to return to herself on a journey which has to conclude in childhood, because, as Jorge Guillén pointed out in relation to Proust, "to probe memory is to delve into childhood", and also because "l'enfant dépense dans son jeu bien plus de lumière que les saints dans leurs prières ou que les anges dans leurs chants" ("children expend much more light in their games than saints in their prayers or angels in their singing"), as Christian Bobin put it. Standing on her "*tijera de los mares*" ("scissors cutting through the seas"), and from the present moment of her recollection, Josefina de la Torre reaches the coast of her first lights: that of the laughter, the games and the fresh and intoxicating smells of the shore, but also that of the fears and dark secrets which were hidden from so early on in the smallest corners of her heart. Her wonder-

Juegos de luz y sombra

Versos y estampas es, sin lugar a dudas, un rescate de las vivencias de la infancia, un desandar los pasos perdidos al encuentro del mundo maravilloso de los juegos, de los misterios que los mayores secreteaban y, sobre todo, de los días sin tiempo, amplios como la mar o el cielo avizorados desde las rocas. Josefina de la Torre entra así en consonancia directa con Luis Cernuda —¿o Luis Cernuda respecto a la poeta insular?— cuando éste se aproxima a las ensoñaciones y a la vivencia en soledad de un niño, él mismo, al que apenas reconoce ya como parte de sí. Pero el automatismo o la espontaneidad, esas componentes prístinas que el arte de comienzos de siglo perseguía tras el juego o la ingenuidad, no pueden confundirse con la inconsciencia o el carácter azaroso propios de los impulsos infantiles. La Josefina de *Versos y estampas* no es una niña; antes bien, la regresión lúdica se consigue a través de los procesos estrictamente conscientes de la creación artística. Todo ello supone para la autora un duro aprendizaje, un descenso a los escenarios más remotos de su memoria para el que debe desautomatizar el lenguaje, las ideas y las emociones; sólo así podrá redescubrir, tan emocionada como lo hizo ayer, el estado aún balbuciente de un mundo casi arquetípico:



El sol en la playa tiene
juegos de niño pequeño
con el mar y las sombrillas.
Juego incierto y un correr
de prisa
de una a la otra
esquina.

Y una nube que pasa, blanca,
para dar sombra a la playa
dormida
y apagar el azul y el rojo de las caras
bajo la cretona de la sombrilla.

ESTAMPA DE JOSEFINA DE LA TORRE, PUBLICADA EN EL PERIÓDICO EL DEFENSOR DE CANARIAS, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1930. ESTAMPA OF JOSEFINA DE LA TORRE, PUBLISHED IN THE NEWSPAPER EL DEFENSOR DE CANARIAS, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1930.

ful gift for clearing her adult eyes and letting them see things once again through her childhood soul passes the most difficult test in *Versos y estampas*: achieving “simplicity”:

[...] *Esta tarde contemplo el muro pequeño, donde saltaron tantas veces mis siete años de tira bordada. Y siento un hondo desconsuelo de no poder saltar ahora, y mi pensamiento está saltando por el muro.*

(“[...] This afternoon I am looking at that little wall, where my seven-year-old self in embroidered frills jumped so many times. And I feel a deep despair that I cannot jump now, and my thoughts are jumping off that wall.”)

A “sketch” like this is much more than a fragment of beach on a sunny afternoon, because in Josefina de la Torre — as in Domingo Rivero, Alonso Quesada, Saulo Torón and Félix Delgado — space is revitalised by the deep resonance of time. The place she looks at is always the same, but at two different times: the one she lived in her innocence and the one she evokes in the present. The only distance between the two places lies in the fact that the sands of the past still retain the reflected gleam of the golden sunlight, whereas those where her feet now tread once more know only the cold of the shadows:

*Mis pies descalzos, de plata,
La orilla muerta del mar
en la playa,
sobre el sudario de arena
mojada.
La noche viuda, enlutada,
se cubre toda de lágrimas.
La luna, mis pies descalzos
de plata, dentro del agua.*

(“My bare, silvery feet. / The dead shore of the sea / on the beach, / on the shroud of wet / sand. / The widowed night, in mourning, / is completely covered with tears. / The moon, my bare, silvery feet / in the water.”)

It is very important to make it clear that poems of this kind, where the blue of the sea and the lazy summer days in the dazzling sunlight disappear and in their place the landscape and the poet’s bare feet are impregnated with a steely cold silvery colour; where the waves have receded from the sea and its shore appears dead; where the sand is transformed into a dark shroud, because it is in mourning, because the night has been widowed and, “in mourning, / is completely covered with tears”; this type of poem, as I say, is more common in *Versos y estampas* than it seems. However, those critics who highlighted the “purity” and “innocence” of this collection, the fact that it was written by “a

Josefina de la Torre excluye la *evidencia* del mundo que la rodea –muy frecuentada por ciertas poéticas veintisetistas– y, como hicieron Pedro Salinas y Federico García Lorca, se atreve a *cerrar los ojos* a la transparencia de lo real para descender hacia el pasado de su propia historia a través de los pasajes de la memoria, a volver hacia sí misma en un itinerario que habrá de concluir en la niñez porque, como señaló Jorge Guillén a propósito de Proust, *profundizar en la memoria es ahondar hasta la infancia* y también porque *l'enfant dépense dans son jeu bien plus de lumière que les saints dans leurs prières ou que les anges dans leurs chants* [“el niño emplea en su juego más luz que los santos en sus plegarias o que los ángeles en sus cantos”], según Christian Bobin. En pie sobre su *tijera de los mares* y desde el presente de su recuerdo, Josefina de la Torre arriba a la costa de las luces primeras: la de las risas, los juegos y los frescos y embriagadores perfumes de la orilla, pero también la de los temores y oscuros secretos que desde tan pronto se escondían en las pequeñas esquinas de su corazón. Sus magníficas dotes para limpiar los ojos de hoy y hacerlos mirar de nuevo a través de su alma niña superan la prueba más difícil de *Versos y estampas*: el logro de “lo sencillo”:

[...] *Esta tarde contemplo el muro pequeño, donde saltaron tantas veces mis siete años de tira bordada. Y siento un hondo desconuelo de no poder saltar ahora, y mi pensamiento está saltando por el muro.*

Estampas como ésta son mucho más que un fragmento de playa en una tarde soleada, porque al espacio en Josefina de la Torre lo vivifica –como en Domingo Rivero, Alonso Quesada, Saulo Torón o Félix Delgado– el calado del tiempo. Se contempla siempre el mismo lugar pero a dos tiempos: el vivido en la inocencia y el evocado desde el presente. La única distancia que media entre uno y otro lugar consiste en que las arenas remotas conservan aún el oro del sol relumbrando en sus espejuelos, mientras que las que ahora vuelven a hollar sus pies no conocen más que el frío de las sombras:

*Mis pies descalzos, de plata.
La orilla muerta del mar
en la playa,
sobre el sudario de arena
mojada.
La noche viuda, enlutada,
se cubre toda de lágrimas.
La luna, mis pies descalzos
de plata, dentro del agua.*

child”, not only largely distorted its complexity, but failed to read those *other* poems, the ones that are no longer festive, or naive, or imbued with the boisterous playfulness of childhood. They include fragments which speak of the fears of the past — the dog, the madman on the beach... — or of the infinite sadness caused by misfortune, solitude, lack of affection, wretchedness or the death of certain people. In one way or another, the poet is aware that those years, recollected time and again, do not belong to her and that the only thing she has, her present, is for her a point of departure, a state from which she should escape. An underlying melancholy runs through the pages of *Versos y estampas*, as if a personal dissatisfaction or a kind of uselessness of the self were obliging her to abandon herself in her own time and run in search of another self, that of her childhood. If that was so, perhaps the book constituted a defensive strategy, a way of protecting herself against a vacuous and dispiriting real time, against those empty spaces of time which, according to Schopenhauer, regularly and inexorably puncture our existence. However, Josefina de la Torre is aware of this trap; she knows that her journey is only a moment of happiness and that along with the joys and the games she will also come across less gratifying experiences, because the clear, transparent pool

of memory can suddenly turn cloudy, like a mirror of bad omens:

*No te acerques al estanque:
antes me he mirado en él
y vi su fondo a través
de mi sombra. No te acerques
al estanque:
tendrás el pecho hondo y frío
y tembloroso del agua.*

(“Keep away from the pool: / I looked at myself in it a little while ago / and I saw the bottom of it through / my shadow. Keep away / from the pool: / it will turn your heart as deep and cold / and tremulous as the water.”)

Josefina de la Torre as a Member of the Generation of 1927

For the purposes of what we are now about to consider, it is worth recalling the opening poem of *Medida del tiempo* (“The Measure of Time”):

*Mis amigos de entonces,
aquellos que leíais mis versos
y escuchabais mi música:
Luis, Jorge, Rafael,
Manuel, Gustavo...
¡y tantos otros ya perdidos!
Enrique, Pedro, Juan,
Emilio, Federico...*

Es muy importante precisar que poemas de este tipo, donde el azul del mar y el deslumbramiento del sol aletargando el ocio estival desaparecen para, en su lugar, el paisaje y los pies descalzos de la poeta impregnarse de la frigidez acerada del color plata; donde las olas se han retirado del mar y su orilla aparece muerta; donde la arena se transforma en un oscuro sudario porque está de luto, porque la noche ha enviudado y *enlutada, / se cubre toda de lágrimas*; este tipo de poemas –decimos– son más frecuentes en *Versos y estampas* de lo que parece. Sin embargo, aquella crítica que destacó de este poemario su “pureza” e “inocencia”, el haber sido escrito por “una niña”, no sólo ha desvirtuado en buena medida su complejidad, sino que ha obviado la lectura de esos *otros* poemas, ya no festivos, ni cándidos, ni envueltos en la algarabía de los juegos infantiles. Entre ellos, fragmentos donde se habla de los temores del pasado –el perro, el loco de la playa...– o de la tristeza infinita que produce la desgracia, la soledad, la carencia afectiva, la miseria o la muerte de algunas personas. De una forma u otra, la poeta es consciente de que esos años, una y otra vez rememorados, no le pertenecen y que lo único que tiene, su presente, es para ella punto de partida, un estado del que debiera huir.

Soterradamente, la melancolía atraviesa las páginas de *Versos y estampas*, como si una insatisfacción personal o una cierta inutilidad del “yo” la obligara a abandonarse en su tiempo y correr a la búsqueda de otro “yo”, el de su infancia. Si así fuera, su libro constituiría, quizás, una estrategia de defensa, una protección contra un tiempo real vacío y desalentador, contra esos intervalos vacíos que –según Schopenhauer– de forma regular e inexorable horadan nuestra existencia. No obstante, Josefina de la Torre es consciente de la trampa, sabe que su viaje constituye tan sólo un instante de felicidad y que, entre las alegrías y los juegos también tropezará con experiencias menos gratificantes; y es que el estanque diáfano y transparente del recuerdo puede volverse, de repente, turbio, como un espejo de malos presagios:

*No te acerques al estanque:
antes me he mirado en él
y vi su fondo a través
de mi sombra. No te acerques
al estanque:
tendrás el pecho hondo y frío
y tembloroso del agua.*

*¿por qué este hueco entre las dos mitades?
Vosotros ayudasteis
a la blandura del que fue mi nido.
Yo me formé al calor
que con vuestras palabras me envolvía.
Me hicisteis importante.
Con vuestro ejemplo,
me inventé una ambición
y tuve
vuelos insospechados de gaviota.
Gaviota, sí,
porque fue el mar mi espejo
y reflejó mi infancia, mis septiembres...
¡Amigos que de mí hicisteis nombre!
A la mitad vertiente de mi vida
hoy os llamo.
¡Tendedme vuestras manos!
Yo me sentí nacer,
para luego rozar de los cimientos
la certera caricia.
Pero de pronto,
un día me cubrió lo indefendible,
algo sin cuerpo, sin olor, sin música...
y me sentí empujada,
cubierta de ceniza,
borrada con olvido.
¿Dónde estabais vosotros, compañeros,
vuestras letras de molde, vuestro ingenio,
vuestra defensa
contra el desconocido ataque?
¡Oh, amigos!
Enrique, Pedro, Juan,
Emilio, Federico...
nombres
que no responderán mi voz.*

*Manuel, Gustavo,
lejos...
Luis, Jorge, Rafael...
Que aunque el afán
vientos nos dé para encontrarnos,
ignoro en qué ciudad
y si llegará el día
en que vuelva a sentirme descubierta.*

("My friends in those days, / you who read my poetry / and listened to my music: Luis, Jorge, Rafael, / Manuel, Gustavo... / and so many others now lost! / Enrique, Pedro, Juan, / Emilio, Federico... / Why this gap between the two halves? / You helped / to make my nest soft then, / I learned in the warmth / which enfolded me through your words. / You made me important. / Through your example / I invented an ambition for myself, / and I took / flight unexpectedly like a seagull. / A seagull, yes, / because the sea was my mirror / and reflected my childhood, my Septembers... / My friends who turned me into a name! / At the halfway point of my life / I call you today, / Hold out your hands to me! / I felt myself being born, / and then touching the unerring caress / of the foundations. / But suddenly / one day I was engulfed by something indefensible, / something without a body, without smell, without music... / and I felt myself rejected, / buried in ashes, / erased and forgotten. / Where were you, my companions? / Where were your printed handwriting,

El ventisietismo **de Josefina de la Torre**

Para lo que ahora vamos a tratar, no resulta ocioso recordar el poema inicial de *Medida del tiempo*:

*Mis amigos de entonces,
aquellos que leíais mis versos
y escuchabais mi música:
Luis, Jorge, Rafael,
Manuel, Gustavo...
¡y tantos otros ya perdidos!
Enrique, Pedro, Juan,
Emilio, Federico...
¿por qué este hueco entre las dos mitades?
Vosotros ayudasteis
a la blandura del que fue mi nido.
Yo me formé al calor
que con vuestras palabras me envolvía.
Me hicisteis importante.
Con vuestro ejemplo,
me inventé una ambición
y tuve
vuelos insospechados de gaviota.
Gaviota, sí,
porque fue el mar mi espejo
y reflejó mi infancia, mis septiembres...
¡Amigos que de mí hicisteis nombre!
A la mitad vertiente de mi vida
hoy os llamo.
¡Tendedme vuestras manos!
Yo me sentí nacer,
para luego rozar de los cimientos
la certera caricia.*

*Pero de pronto,
un día me cubrió lo indefendible,
algo sin cuerpo, sin olor, sin música...
y me sentí empujada,
cubierta de ceniza,
borrada con olvido.
¿Dónde estabais vosotros, compañeros,
vuestras letras de molde, vuestro ingenio,
vuestra defensa
contra el desconocido ataque?
¡Oh, amigos!
Enrique, Pedro, Juan,
Emilio, Federico...
nombres
que no responderán mi voz.
Manuel, Gustavo,
lejos...
Luis, Jorge, Rafael...
Que aunque el afán
vientos nos dé para encontrarnos,
ignoro en qué ciudad
y si llegará el día
en que vuelva a sentirme descubierta.*

Nada mejor que la propia autora para señalar sus influencias, para situarse en la tradición poética que le es propia, para reconocer sus deudas y homenajear a sus maestros. Esto es lo que hace Josefina de la Torre en este poema; circunscribirse a un grupo de poetas y amigos, la Generación del 27, que le sirvió para consolidar una estética, donde encontró afinidades y en torno al cual publicó sus dos primeros libros. Así lo reco-

your cleverness, / your defence / against the unknown attack? / Oh, my friends! / Enrique, Pedro, Juan, / Emilio, Federico... / names / that will not answer my call. / Manuel, Gustavo, / far away... / Luis, Jorge, Rafael... / For even if we meet again, / propelled by the winds of longing, / I do not know in which city it will be / and whether the day will come / when I once again feel I have been discovered.”)

Who better than the author herself to point out her influences, to place herself in the poetic tradition to which she belongs, to acknowledge her debts and pay homage to her mentors? This is what Josefina de la Torre does in this poem: to define herself as a member of a group of poets and friends, the Generation of 1927, which helped her to consolidate her aesthetic orientation, where she found kindred spirits and in the ambit of which she published her first two books. She herself acknowledges this, and so do many critics, who regard her as one more of those voices who, without being in the front rank of the group (the ten poets who presided over this “institution” of Spanish literary historiography), took part in its activities, published in the group’s most important journals and shared a distinctive, exclusive idiom, what Jorge Guillén called “generational language”. However, at this point we are not going to

contradict our earlier view: that Josefina de la Torre’s poetry is very personal; that she shares the “indefatigable desire for purity” which was a dominant artistic trend at the time she found herself living, but with certain qualifications which need to be spelt out; that her imaginary — female, insular, melancholy and elegiac — is not comparable with that of any of those names that she gratefully and nostalgically reels off in this poem.

[...] Apart from this, as regards generational language, this Canarian poet inherited from Juan Ramón a passion for refined, elemental vocabulary; she paid meticulous attention to syntax, in order to say things in a way that was always unconventional and original; she took pleasure in the possibilities of the imagery and metaphors discovered by poetic creationism; and while striving to be very precise, she sought to endow her work with the spontaneity necessary to fulfil the principles of a playful and inconsequential avant-garde aesthetic, but also with sufficient authenticity to consolidate her poetic voice. In addition, although she was opposed to the hermeticism and antiromanticism which also had their advocates within the group’s ranks, she did reaffirm in every poem her wish to revitalise the Spanish lyric poetry of the time, she assumed a highly demanding commitment to

noce ella y buena parte de la crítica, que la considera una más de esas voces que, sin pertenecer a la primera línea del grupo –la de los diez poetas que presiden esa “institución” de la historiografía literaria española– participa en sus actividades, publica en las más importantes revistas del grupo y comparte un idioma propio, exclusivo, lo que Jorge Guillén denominó “lenguaje generacional”. Ahora bien, situados en este punto, no vamos a contradecir nuestra tesis anterior: que la poesía de Josefina de la Torre es muy personal; que comparte el *afán denodado de pureza* imperante en el momento artístico que le tocó vivir, pero con matizaciones que es necesario precisar; que su imaginario –femenino, insular, melancólico y elegíaco– no tiene parangón con el de ninguno de esos nombres que ella, con agradecimiento y nostalgia, desgrana en este poema.

[...] Por otro lado, en cuanto al lenguaje generacional, la poeta insular heredó de Juan Ramón la pasión por la palabra esencial y depurada; cuidó minuciosamente la sintaxis para decir las cosas de una manera siempre desacostumbrada y fundacional; disfrutó con las posibilidades de la imagen y la metáfora descubiertas por el creacionismo; y, a la vez que se esforzó por ser muy precisa, quiso dotar a su obra de la espontaneidad

necesaria para responder a las premisas de una vanguardia lúdica e intrascendente, pero también de la autenticidad suficiente que consolidara su voz poética. Asimismo, aunque reacia al hermetismo y al antirromanticismo también propugnados dentro de las filas del grupo, sí reafirmó en cada poema su voluntad de renovar la lírica española del momento, asumió el compromiso de la sencillez y la transparencia más exigente, renunció al lenguaje alambicado y, como todos sus compañeros, supo equilibrar la balanza entre los valores de la tradición y los sugerentes y arriesgados atractivos de los nuevos movimientos de vanguardia.

Esas palabras clave no son otras que “misterio” y “desconocida” con las que, en efecto, la poeta redundaba en la *imposibilidad* señalada por José Carlos Mainer. Es como si se sintiera incapaz de poner en palabras el proceso mediante el cual un movimiento interior o un mecanismo sensible deriva en la *presencia* ineludible del poema; o, incluso, como si renunciara a saber algo más sobre un secreto; como si ese algo insondable de la poesía no debiera nunca desvelarse.

Por último, debiéramos referirnos, siquiera someramente, a la métrica. Como es sabido,

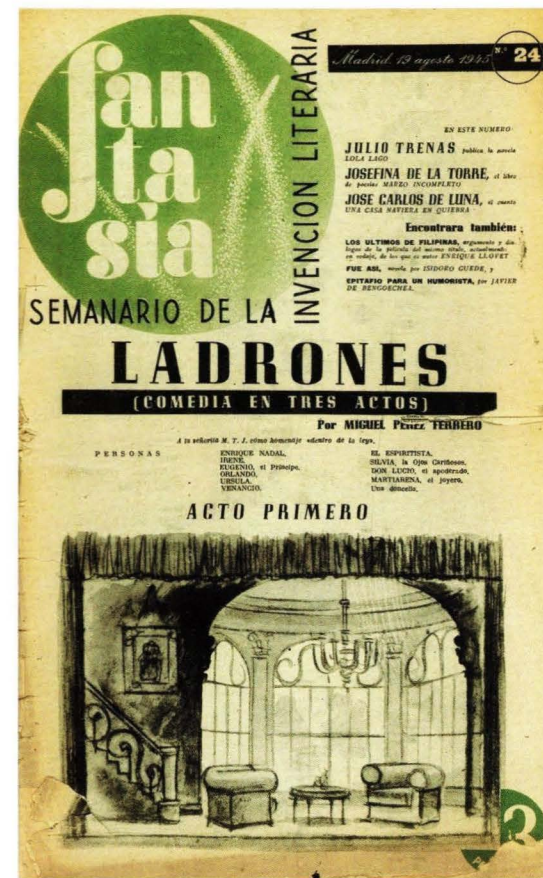
simplicity and transparency, she eschewed convoluted language and, like all her colleagues, she managed to balance the scales between the values of tradition and the stimulating and audacious attractions of the new avant-garde movements.

The key words are precisely “mystery” and “unknown”, and with them she does indeed address the *impossibility* highlighted by José Carlos Mainer. It is as if she felt incapable of putting into words the process by which an inner movement or an emotional mechanism leads to the inescapable *presence* of the poem; or even as if she were unwilling to find out any more about a secret; as if that unfathomable essence of poetry ought never to be disclosed.

Finally, we ought to refer, if only in a cursory way, to metrics. As is well known, the Generation of 1927 displayed a varied and exquisite taste for providing their compositions with a appropriate rhythm. [...] In her first two collections of poems, *Versos y estampas* (1927) and *Poemas de la isla* (1930), although she does not spurn the possibilities which ballad metre still had to offer, she avoids the use of stanzas, opting for isosyllabic compositions, preferable in octosyllables, the quintessential Spanish

line. Apart from this, one observes a predilection for brief, concise verse — hexasyllables and heptasyllables — although the longer cadences of the hendecasyllable are not entirely excluded, let alone free verse, which, though explored to a very limited degree in 1927, is more assiduously and boldly cultivated in 1930. The long silence which intervened between these initial collections and her later works, *Marzo incompleto* (“March Unfinished”, presented in the journal *Fantasía* en 1947 but published in book form in 1968) and *Medida del tiempo* (“The Measure of Time”, written between 1940 and 1982 and unpublished until 1989), did not give rise to any radical changes in terms of metrics. What we must recognise is that the content, the imaginary order underlying these two books is very different from that of her early years, and that Josefina de la Torre, like all her fellow poets in the 1927 group, was very sensitive to the need to match metrics to subject-matter in her works, and for form and content to display a close affiliation with each other. For this reason, what predominates in these books is free verse, although isosyllabic poetry remains plentiful, now including the sonnet as well as ballad metre, though admittedly its structure is adapted to lines of differing length.

la generación del 27 demostró un gusto diverso y exquisito en la adecuación rítmica de sus composiciones. [...] En sus dos primeros poemarios –*Versos y estampas* (1927) y *Poemas de la isla* (1930)–, aunque no desdén las posibilidades que todavía puede ofrecer el romance, renuncia al uso de la estrofa decantándose por composiciones isosilábicas, preferentemente de versos octosílabos, el verso español por excelencia. Por lo demás, se observa una predilección por la poesía breve y concisa –hexasílabos y heptasílabos– sin abandonar del todo el largo decurso del endecasílabo ni, mucho menos, el verso libre, que aunque tímidamente explorado en el año 1927, ya en 1930 se deja ver con más asiduidad y audacia. El largo silencio que media entre estos poemarios iniciales y sus trabajos posteriores –*Marzo incompleto* (dado a conocer en *Fantasia* en 1947, pero publicado en forma de libro en 1968) y *Medida del tiempo* (escrito entre 1940 y 1982, e inédito hasta 1989)– no redundará en cambios radicales en lo que a la métrica se refiere. Sí debemos apreciar que el contenido, el imaginario del que surgen estos dos libros, es muy distinto del de sus comienzos, y que Josefina de la Torre, como todos sus compañeros del grupo del 27, fue muy sensible a la adecuación métrico-temática de sus obras, a que forma y



fondo demostrasen íntima filiación. Por ello, lo que predomina en estos libros es el verso libre, aunque sigue siendo abundante el isosilabismo, incorporando ahora, junto al romance, el soneto, eso sí, adecuando su estructura a versos de distinta extensión.

CUBIERTA DEL SEMANARIO FANTASIA QUE RECOGE ALGUNOS POEMAS DE MARZO INCOMPLETO DE JOSEFINA DE LA TORRE, MADRID, 1945. COVER OF WEEKLY FANTASIA INCLUDING POEMS FROM MARZO INCOMPLETO BY JOSEFINA DE LA TORRE, MADRID, 1945





Hermanos Millares

Teléfono, 1935

RECIMIENTO TEATRAL

Lunes 27 de Marzo de 1939

... del drama policíaco en cinco actos

ENIGMA

... de la novela de LAURA DE COMINGES

... de los ojos grises"

... ALBERTO ALARES

... especial de la "Novela Ideal"

EMOCION MISTERIO

PRECIOS POPULARES

	<u>Subsidio</u>	<u>Total</u>	
	1'25	0'25	1'50
Teatro	1'00	0'20	1'20
	0'80	0'20	1'00
General	0'60	0'15	0,75
	0'50	0'10	0'60

... las localidades para es-
... es.

Intérpretes de "EL ENIGMA"

Glenda Branley

Muriel Gordon

Ketty

La enfermera

La secretaria

Roberto Stanley

El Conde de Rosent Allen

El Doctor Dixon

Walter

El Director

Isaac Luthan

Pablo

Enfermero

Criado

Un agente

Josefina de la Torre

Nanci Pavillard

Resurrección Acevedo

Bélica Vernetta

Otilia Rodríguez

Nicolás Puga

Francisco de Armas

Eladio Delgado

Rafael Cruz

José Cabrera

José Artilles

J. Cabrera

José Suárez

N. N.

J. Suárez

DECORADOS de SERGIO

DOS FUNCIONES

A LAS 6'15

Y

A LAS 9'30

NOTAS

Taquilla abierta desde las cinco de la tarde.

Queda prohibida la entrada con niños de pecho.

Las localidades se reservan hasta una hora antes de
pezar la función.

Si por causas ajenas a la voluntad de la empresa se
pende la función, el público no tendrá derecho a reclamación

Martes, Miércoles y Viernes no hay función

Imp. Ibérica-Las Palmas

LOS TEATROS ARTÍSTICOS
La propuesta
dramática de Claudio
y Josefina de la Torre

ART THEATRES
The Dramatic
Activity of Claudio
and Josefina de la Torre

FÉLIX RÍOS

JOSEFINA DE LA TORRE EN EL ESCENARIO Y UNA REPRESENTACIÓN EN EL TEATRO MINIMO, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1927. JOSEFINA DE LA TORRE ON STAGE AND A REPRESENTATION AT TEATRO MINIMO, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1927

PROGRAMA DE MANO DE LA REPRESENTACIÓN DE LA OBRA *EL ENIGMA*, ADAPTACIÓN TEATRAL DE LA NOVELA DE LAURA DE COMINGES (SEUDÓNIMO DE JOSEFINA DE LA TORRE) *EL ENIGMA DE LOS OJOS GRISES*, EN EL TEATRO HERMANOS MILLARES, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MARZO, 1935. HAND PROGRAMME FOR THE PLAY *EL ENIGMA*, ADAPTATION OF THE NOVEL BY LAURA DE COMINGES (PSEUDONYM OF JOSEFINA DE LA TORRE) *EL ENIGMA DE LOS OJOS GRISES*, THE MILLARES BROTHERS' THEATRE, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MARCH, 1935

THE MILLARES FAMILY HAS MAINTAINED A LONG tradition of love for the theatre, which is documented, among other sources, in reviews published in magazines on the island, to which they themselves also contributed. The most prominent member of the clan, a model patriarch and illustrious national hero, is the notary Agustín Millares Torres, who carried out an important range of cultural activities in the city of Las Palmas in the mid-nineteenth century. As well as publishing articles, poems and novels and participating in several journalistic enterprises, he was to devote himself to historical research, combining this with musical composition. And naturally he also yielded to the temptation of the theatre, writing comedies (*Una coqueta* ["A Coquette"]) and dramas (*La bruja de Cambaluz* ["The Witch of Cambaluz"]). Moreover, plays were performed in his house in the Calle de La Gloria (now called Calle de Agustín Millares). After the death of the patriarch, the family continued the literary and political work of

LOS MILLARES MANTIENEN UNA LARGA TRADICIÓN de amor por el teatro de la que se tiene constancia, entre otras referencias, gracias a las críticas que aparecen en las revistas insulares, en las que también colaboraron. El miembro destacado, modelo de patriarca y prócer preclaro, es el notario Agustín Millares Torres, que desarrolla una importante labor cultural en la ciudad de Las Palmas a mediados del siglo XIX. Además de publicar artículos, poemas, novelas y participar en varias empresas periodísticas, se dedicará a la investigación histórica, que compaginará con la composición musical. Y, como es lógico, también cedió a la tentación teatral escribiendo comedias (*Una coqueta*) y dramas (*La bruja de Cambaluz*). Además, en su casa de la calle de La Gloria (hoy Agustín Millares) se hacía teatro. Tras la muerte del patriarca, la familia continuará con la labor literaria y política del ilustre antepasado. Recuérdese, en este sentido y como anécdota que muestra lo alargado de su sombra, que Claudio de la Torre uti-



PROGRAMA DE MANO DE UNA VELADA MUSICAL EN EL TEATRILLO DE LOS HERMANOS MILLARES, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MARZO, 1919. HAND PROGRAMME FOR A MUSICAL EVENING AT THE MILLARES BROTHERS' TEATRILLO, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MARCH, 1919

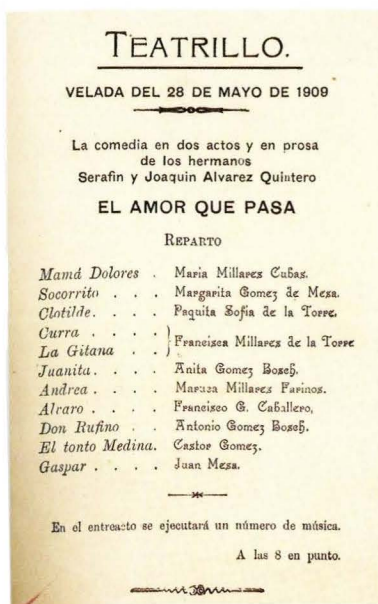
their illustrious forebear. In this connection, and by way of an anecdote to show how long a shadow he cast, it is worth recalling that Claudio de la Torre used as a pseudonym the title of a novel written by his grandfather in 1871: *Eduardo Alar*.

Millares Torres's children, Luis and Agustín Millares Cubas, joined an amateur dramatic society at the ages of fifteen and thirteen, in which they performed the Romantic melodramas then in vogue and works by Moratín. After completing their university studies in Barcelona, they returned to Las Palmas where they pursued their professional careers, Luis as a doctor and Agustín in the legal world. They continued the family's cultural tradition and published several novels and narratives, as well as plays. *El Teatrillo* ("The Little Theatre"), a domestic but not a homely theatre, was founded in 1908 in the family's house at the beach of Las Canteras. It was the venue for performances of several short plays written by the two brothers, works by Maeterlinck, Ibsen and Unamuno, music-making and poetry-reading, and select concerts.

The appreciation shown by Canarian intellectuals towards the great dramatists, even non-Spanish ones, was much greater than is to be observed in certain literary circles in the

Peninsula. *Ángel Guerra*, the pseudonym of José Betancourt Cabrera, from Lanzarote, made a profound study of several Spanish and foreign dramatists in a text dating from 1899: "A point which needs to be emphasised is that this critic protests against the protectionist attitude adopted by much of the Madrid press, which attacked the foreign plays that were being staged in Spanish theatres. He could not understand why, when there were so few good Spanish playwrights (apart from Galdós, Guimerá and Echegaray), magnificent foreign dramatists like Ibsen, Sudermann, Tolstoy and Newsky were being excluded."

This was the environment in which Claudio de la Torre y Millares was born in 1895. His education, which began in Las Palmas, was completed in Seville and London. He also studied in Madrid, where he spent certain periods. Josefina, who was born twelve years later, was to follow in her brother's footsteps and in a few years she became a notable young figure in Canarian intellectual circles. Her childhood years were full of happiness and security, thanks to the social position of the family. Looking through Claudio's earliest dramatic writings we find two youthful works: *Ruinas* ("Ruins"), a one-act play in nine scenes, written in 1918 and published in 1920 in a mis-



PROGRAMA DE MANO DE LA REPRESENTACIÓN DE *EL AMOR QUE PASA* DE LOS HERMANOS ÁLVAREZ QUINTERO EN *EL TEATRILLO* DE LOS HERMANOS MILLARES, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MAYO, 1909. HAND PROGRAMME FOR PLAY *EL AMOR QUE PASA* BY THE ÁLVAREZ QUINTERO BROTHERS AT THE MILLARES BROTHERS' *TEATRILLO*, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MAY, 1909

lizó como seudónimo el nombre que daba título a una novela de su abuelo de 1871: *Eduardo Alar*.

Los hijos de Millares Torres, Luis y Agustín Millares Cubas, con quince y trece años, formarán parte de una sociedad dramática de aficionados en la que representan dramones románticos de moda entonces y obras de Moratín. Una vez terminados sus estudios universitarios en Barcelona, regresarán a Las Palmas, donde continúan su carrera profesional, Luis como médico y Agustín en el mundo del Derecho. Continúan la tradición cultural de la familia y publican varias novelas y narraciones así como obras dramáticas. *El Teatrillo*, teatro casero pero no de andar por casa, es fundado en 1908 en la casa que la familia tiene en la playa de Las Canteras. Allí se representarán varias obras dramáticas cortas creadas por los dos hermanos, obras de Maeterlinck, de Ibsen o de Unamuno, se hará música, poesía y se darán conciertos selectos.

El aprecio que muestran los intelectuales isleños por los grandes dramaturgos, aunque no sean españoles, es mucho mayor que el que se advierte en algunos círculos literarios de la Península. *Ángel Guerra*, seudónimo del lanzaroteño José Betancort Cabrera, estudia en profundidad a varios autores españoles y extran-

jeros en un texto de 1899: *Un aspecto que hay que destacar es la protesta de este crítico contra la actitud proteccionista adoptada por gran parte de la prensa madrileña, que arremete contra las obras dramáticas extranjeras que se llevan a las tablas de los teatros españoles. No comprende que estando tan escasos de buenos autores nacionales –salva a Galdós, Guimerá y Echegaray– se cierre el paso a magníficos dramaturgos extranjeros, como Ibsen, Sudderman, Tolstoy o Newsky.*

Es en este contexto en el que nace Claudio de la Torre y Millares en 1895. Su educación, que se inicia en Las Palmas, se completará en Sevilla y Londres. También estudió en Madrid, donde pasaba temporadas. Josefina, que nace doce años después, va a seguir el rastro de su hermano y se convierte en pocos años en una joven figura de la intelectualidad de las islas. Son unos años infantiles llenos de felicidad y seguridad gracias a la posición social de la familia. Al rastrear en los primeros escritos dramáticos de Claudio encontramos dos obras primerizas: *Ruinas*, cuento en un acto teatral de nueve escenas, escrito en 1918 y publicado en 1920 en un volumen misceláneo que titula *La huella perdida*; y *El viajero*, cuento teatral en un acto, dividido en dos cuadros, escrito en 1920 y publicado en la revista *Millares* en 1965.

cellaneous volume he entitled *La huella perdida* (“The Lost Track”), and *El viajero* (“The Traveller”), a one-act play divided into two sections, written in 1920 and published in the journal *Millares* in 1965.

Rivas Cherif, in his extraordinary study *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español* (“How to Make Theatre: Notes for Professional Training in the Arts and Crafts of the Spanish Theatre”) — written in El Dueso Prison in 1945, in just over a month, while he was in solitary confinement in a punishment cell — speaks of “art theatres” (“a tautology”, he says), whose aim is to defend and promote art as opposed to commercialism. Among such theatres, he remembers the experiment carried out by Claudio and Josefina de la Torre in their *Teatro Mínimo* (“Minimal Theatre”), intended as an art theatre (all the information he used in prison was drawn from his prodigious memory, as he naturally had no documentary material in that situation). Rivas Cherif concludes: “[...] my greatest wish is to see the creation of a theatre in which the poetry of our time can be properly expressed on stage.” Similar experiments were initiated in the Peninsula in small-capacity venues, also known as *teatros de cámara* (“chamber theatres”), such as

Cipriano Rivas Cherif's own theatre *El Caracol* (“The Snail”), Adriá Gual's *Teatre Intim* (“Intimate Theatre”), Carmen Monné's *El Mirlo Blanco* (“The White Blackbird”), and Pilar Valderrama's *Teatro Fantasio* (“Fantasy Theatre”).

However, let us return to Claudio de la Torre's play *El viajero*, first performed in Las Palmas de Gran Canaria on 10 August 1927, at the inauguration of the *Teatro Mínimo* at the beach of Las Canteras, also known as Josefina de la Torre's *Escenario de Cámara* (“chamber stage”). All the cast were members of the De la Torre Millares family. Josefina played *Amparo*, the elder daughter. The plot of this play revolves around the memory of the death of a young man, drowned a few years previously, who apparently returns home to die again, this time for real. One of the drowned man's sisters, *Soledad*, has visions or premonitions. In these moments when she is in a trance she seems to awake from a dream... There are three unnamed characters: *the Doctor*, *the Mother* and *the Boy*, who was thought at first to have drowned but who comes home to die...

This gruesome subject matter suited the taste of the period: presumed deaths and unexpected resurrections, dream visions, premoni-

Rivas Cherif, en su extraordinario estudio *Cómo hacer teatro. Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, –escrito en el Penal de El Dueso en 1945, en poco más de un mes, mientras estaba incomunicado en una celda de castigo–, habla de los *teatros artísticos* (“una redundancia”, dice él), cuyo objetivo es la reivindicación del arte frente al comercio. Entre esos teatros recuerda (todos los datos que maneja en la cárcel son sacados de su memoria prodigiosa, pues, lógicamente, en esa situación no tiene ningún apoyo documental), la experiencia que llevan a cabo Claudio y Josefina de la Torre con su *Teatro Mínimo* de intención artística. Rivas Cherif concluye: [...] *Mi mayor afán: el conseguimiento de un teatro en que la poesía de nuestro tiempo tuviera la conveniente expresión escénica*. En la Península surgieron experiencias similares en locales de aforo limitado, también llamados “teatros de cámara”, como *El Caracol*, del mismo Cipriano Rivas Cherif, el *Teatre Intim* de Adriá Gual, *El Mirlo Blanco* de Carmen Monné o el *Teatro Fantasio* de Pilar Valderrama.

Pero volvamos a *El viajero* de Claudio de la Torre, que se estrenó en Las Palmas de Gran Canaria el 10 de agosto de 1927, en la inauguración del *Teatro Mínimo* en la Playa de Las



Canteras, también denominado *Escenario de Cámara* de Josefina de la Torre. Todos los actores fueron componentes de la familia De la Torre Millares. Josefina hizo el papel de AMPARO, la hija mayor. La trama de este cuento teatral gira alrededor del recuerdo de la muerte de un joven, ahogado hace unos años, que parece que vuelve a su casa para morir de nuevo, esta vez de verdad... Una de las hermanas del ahogado, SOLEDAD, tiene visiones o

JOSEFINA DE LA TORRE EN EL ESCENARIO DEL
TEATRO MÍNIMO, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA,
1927. JOSEFINA DE LA TORRE ON STAGE AT TEATRO
MÍNIMO LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1927



JOSEFINA DE LA TORRE EN EL ESCENARIO DEL TEATRO MÍNIMO, CARACTERIZADA PARA LA OBRA *LA GRAN SULTANA*, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1927. JOSEFINA DE LA TORRE ON STAGE AT TEATRO MÍNIMO, IN THE PLAY *LA GRAN SULTANA*, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1927

ARTÍCULO DE FRAY LESCO (DOMINGO DORESTE) SOBRE LA PUESTA EN PIE DEL TEATRO MÍNIMO PUBLICADO EN EL DIARIO *EL LIBERAL*, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1927. ARTICLE BY FRAY LESCO (DOMINGO DORESTE) ON THE FOUNDATION OF TEATRO MÍNIMO PUBLISHED IN THE NEWSPAPER *EL LIBERAL*, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1927

El Arte en casa

Teatro Mínimo

En su casa de las Canteras, la familia de don Bernardo de la Torre y Comminges, ha improvisado un teatro, y le ha bautizado con el nombre de «Teatro Mínimo». Un patio más largo que ancho sirve de estancia a los espectadores. Al fondo una ventana rasgada sirve de embocadura al minúsculo escenario, que es una de las habitaciones de la casa.

Anoche tuvo lugar la tercera representación de este teatrillo, donde la sencillez y el refinamiento parecen una misma cosa. En él se ha prescindido de todo relieve escenográfico y la representación se desliza sin más fondo que unos cortinajes. Es arte que se hace en casa (ya que en la Ciudad no se hace); pero no se trata de un teatro casero. Quiero decir que no es arte de entretenimiento, sino de absoluta seriedad.

Para Claudio de la Torre, autor dramático, este teatrillo, que le permite ser director de escena en su propia casa, debe de ser un juguete provechosísimo. Lo tiene todo, de puertas adentro: actores, cantantes, músicos, decoradores. Y le sobra gusto, y sentido de modernidad. La compañía, a su vez, está dotada de un fino espíritu de comprensión.

La representación de anoche fué principalmente una evocación de arte rusa. Josefina y Poquita de la Torre cantaron en los entreactos números de Gretchaninoff y de Rachmaninoff, como un coadyuvante musical de un drama en tres actos de Leonidas Andreiev, arreglado para escena española por Claudio.

Aunque Andreiev puede parecer un decadente después de los maestros mayores de la literatu-

ra rusa (Tolstoi, Dostoievski...) todavía es un hijo eminente de su raza. El drama «Hacia las estrellas», sucede (y no digo que se desarrolla porque sería impropio) en un observatorio astronómico, en lo alto de una montaña. Arriba, la serenidad de los cielos. Abajo, al pie de la montaña, el fragor, que no se oye, pero se siente, de una revolución con ideales humanitarios. De los personajes (la familia del Director y algunos amigos) unos participan de la serenidad del cielo; otros de las pasiones e ideales de la grey terrenal. Cada uno tiene su vibración cordial. En conjunto dan un acorde inarmónico de humanidad, pero acorde al fin.

También la cuasi tragedia de Claudio «Ha llegado el barranco», ocurre en un vértice: la cúpula de una de las torres de nuestra catedral. Es una fantasía bufa, con buena sal de la tierra. La población se ha inundado de tal manera que el agua rebasa de las campanas. Un Yeoward ha ido a parar a San Mateo. En la cúpula se reúnen hasta cuatro supervivientes, entre ellos un canónigo; y todo ello acaba ¡quien lo dijera! en un casamiento, entre dos que se consideran ya viudos. Este nuevo Noé ha salvado la raza. El isleño no ha muerto.

Prescindo de adjetivos porque no es mi ánimo hacer una revista de teatro. Me contento con dar a conocer, casi por vía de ejemplaridad, este espectáculo de arte y este lindo teatro de cámara, donde se juega en serio.

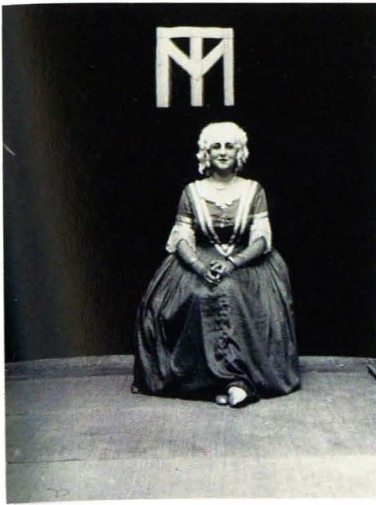
Teatro Mínimo... pero yo sigo escribiéndolo con mayúsculas.

Fr. Lesco

tions... One can see that this play has much in common with *Ruinas*. In another undated text, published in issue number 8 of the jour-

nal *Millares* in April-June 1966 and entitled “Esta noche no podré cenar contigo” (“I won’t be able to have dinner with you tonight”), Claudio presents a woman who delivers a monologue addressed to her husband, who is supposedly in the bedroom. She speaks of mistreatment, of infidelities, of death. Finally she commits suicide...

He may have inherited the melodramatic elements from the Romantic dramas of his uncles, the brothers Luis and Agustín Millares Cubas, which he undoubtedly knew and used in his theatrical education. In issue number 5 of *Millares*, the text of Claudio de la Torre’s *El viajero* is preceded by an article by “Fray Lesco”, which gives an account of the first performance at Las Canteras. “Fray Lesco” is the pseudonym of Domingo Doreste (1868-1940), a popular journalist from Gran Canaria, also known as the founder of the Luján Pérez School in Las Palmas, but who interests us here in his capacity as a chronicler of the city, because in his article on the inaugural performance at the Teatro Mínimo he mentions some important aspects of this theatre. Firstly, he describes the auditorium itself: “A patio which is longer than it is wide is used to accommodate the audience. A large window at the far end serves as a proscenium arch for the tiny stage, which is one of the rooms in



ACTRICES DEL TEATRO MÍNIMO, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1927. ACTRESSES AT TEATRO MÍNIMO, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1927

premoniciones. En esos momentos de trance parece que despierta de un sueño... Hay tres personajes que no tienen nombre: EL DOCTOR, LA MADRE y EL MUCHACHO que en un principio pensaron ahogado pero que vuelve a su hogar para morir...

Esta temática truculenta era del gusto de la época. Muertes supuestas y resurrecciones inesperadas, misterio, ensoñaciones, premoniciones... Vemos que hay muchas concomitancias con *Ruinas*. En otro texto sin fecha de creación, publicado en el número 8 de la Revista *Millares* de abril-junio de 1966, titulado "Esta noche no podré cenar contigo", Claudio nos presenta a una mujer que monologa dirigiéndose a su marido que supuestamente está en la alcoba. Habla de malos tratos, de infidelidades, de muerte. Acaba suicidándose...

Los elementos melodramáticos puede haberlos heredado de los dramas románticos de sus tíos, los hermanos Luis y Agustín Millares Cubas, que sin duda conoció y utilizó en su educación teatral. En el nº 5 de la revista *Millares* se reproduce *El viajero* de Claudio de la Torre precedido por un artículo de *Fray Lesco* que se hace eco del estreno en Las Canteras. *Fray Lesco* es el seudónimo del popular periodista grancanario Domingo

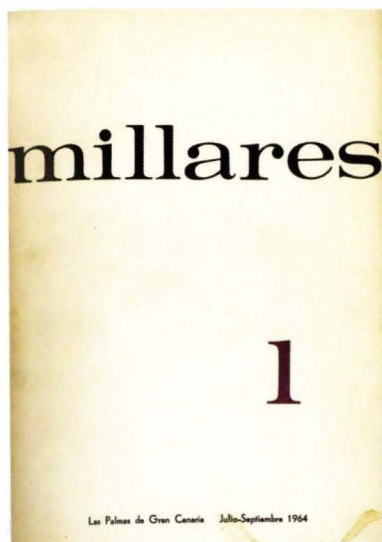
Doreste (1868-1940), conocido también por haber fundado la Escuela Luján Pérez de Las Palmas, pero que nos interesa ahora en su faceta de cronista de la ciudad porque en su artículo sobre la jornada inaugural del *Teatro Mínimo* recoge algunos aspectos sustanciales del mismo. En primer lugar, detalla el espacio escénico: *Un patio más largo que ancho sirve de estancia a los espectadores. Al fondo una ventana rasgada sirve de embocadura al minúsculo escenario, que es una de las habitaciones de la casa.* Es un teatrillo donde la sencillez y el refinamiento parecen una misma cosa: *En él se ha prescindido de todo relieve escenográfico y la representación se desliza sin más fondo que unos cortinajes. Es arte que se hace en casa (ya que en la ciudad no se hace); pero no se trata de un teatro casero. Quiero decir que no es arte de entretenimiento, sino de absoluta seriedad.* Continúa relatando de manera pormenorizada los acontecimientos del estreno: *La representación de anoche fue principalmente una evocación de arte ruso. Josefina y Paquita de la Torre cantaron en los entreactos números de Gretchaninoff y de Rachmaninoff, como un coadyuvante musical de un drama de Leónidas Andreiev, arreglado para escena española por Claudio.* Y concluye *Fray Lesco: Teatro Mínimo... pero yo sigo escribiéndolo con mayúsculas.*

the house.” It was a little theatre in which simplicity and refinement went hand in hand: “No elaborate scenery is employed and the performance proceeds with nothing more than some curtains as a backdrop. It is home-made art (since it is not made in the city), but not home theatre; I mean that it is art done not for pure entertainment, but in an absolutely serious way.”

Josefina was twenty when the Teatro Mínimo opened... or possibly even younger, because if we are to believe the biographical note on Josefina which appears in the first issue of the journal *Millares* (July-September 1964), it was inaugurated a year earlier: “In 1926 she founded the *Teatro Mínimo*, which had a great impact in this city, and even on the neighbouring island of Tenerife, under the direction of her brother Claudio de la Torre.” What seems to be clear is that she began as a *reciter*, an activity which she combined with singing. It should not be forgotten that a decisive element of her training was her musical studies (singing, violin, guitar and piano). From a very early age she played an active part in the performances organised by the family, as her sister María Rosa recalls in her memoirs. At the age of six or seven she amazed her parents: “[...] But what most struck our

parents, as ever, was the performance of Josefina, then known as ‘la Pepa’, by her remarkable artistic and musical sense and her precociousness. At that very young age she sang the aria from *La Traviata*, recited, danced and did countless impersonations. She was a truly exceptional child.”

Among the plays performed at the Teatro Mínimo were *To the Stars* by Andreyev, a noted Russian writer from a cultured middle-class family in the late nineteenth century who sought a non-revolutionary end to Tsarist rule and was eventually exiled following the victory of the Bolsheviks; *Ha llegado el baranco* (“Here Comes Trouble”), a farce written by Claudio, of which nothing more is known; *Great Catherine* by Bernard Shaw and *Riders to the Sea* by his fellow Irishman J. M. Synge, a one-act play which tells a story of the Irish countryside, where the everyday chores of that rural world (including its economic hardships) are set against the fear of death, conveyed by means of ghosts. As well as the summer productions in Las Palmas, the Madrid theatre world also got to know this venture, which presented many novel features (in its staging, its texts, its music, its design, and so on) in which one can detect the presence of two overwhelming personalities, those of Josefina and Claudio.



CUBIERTA DEL NÚMERO 1 DE LA REVISTA MILLARES. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, JULIO-SEPTIEMBRE, 1964. COVER OF ISSUE 1 OF MAGAZINE MILLARES, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, JULY-SEPTEMBER, 1964

Josefina tenía cuando se inaugura el *Teatro Mínimo* veinte años..., o incluso menos, porque si hemos de hacer caso a la nota biográfica de Josefina que aparece en el nº 1 de la revista *Millares* (julio-septiembre 1964), la fundación debe adelantarse un año: *Fundó en 1926 el Teatro Mínimo que, bajo la dirección de su hermano Claudio de la Torre, tuvo gran resonancia en esta ciudad e incluso en la vecina isla de Tenerife*. Lo que parece claro es que debuta como *recitadora*, actividad que realiza junto al canto. No olvidemos que en su formación están presentes de manera determinante los estudios musicales (canto, violín, guitarra y piano). Desde muy pequeña participó activamente en las representaciones organizadas por la familia, como recuerda en sus memorias su hermana María Rosa. Con seis o siete años de edad deja admirados a sus padres: [...] *Pero lo que más llamó la atención de nuestros padres fue, como siempre, por su extraordinario sentido artístico y musical y su precocidad, la actuación de Josefina, entonces "La Pepa". Cantó, con sus poquísimos años, el aria de La Traviata, recitó, bailó e hizo innumerables imitaciones. Era una criatura realmente excepcional.*

Algunas de las obras representadas en el *Teatro Mínimo* son: *Hacia las estrellas* de Andreiev, un reconocido escritor ruso, perteneciente a la

burguesía ilustrada de su país de fines del siglo XIX que buscaba una salida no revolucionaria al zarismo y que acabó en el exilio tras la victoria bolchevique; *Ha Llegado el barranco*, una farsa creada por Claudio pero de la que no conocemos nada más; *La Gran Catalina* de Bernard Shaw y *Jinetes hacia el mar* del también irlandés John Singe, obra dramática en un acto en la que se nos cuenta una historia del campo irlandés, donde se contraponen los deberes cotidianos en ese mundo rural –incluyendo las necesidades económicas– y el miedo a la muerte, que se anuncia por medio de fantasmas. Además de los estrenos veraniegos en Las Palmas, la escena madrileña también conoció esta empresa, en la que se advierten muchas novedades (escenográficas, textuales, musicales, plásticas...), que dejan traslucir la presencia de dos personalidades desbordantes, las de Josefina y Claudio.

La labor teatral de los hermanos De la Torre no finalizó con el estallido de la guerra. Su quehacer continuó en el franquismo, algo atenuado, como es evidente, pero sin renunciar al objetivo inicial: más arte que comercio. Josefina llegará a ser la primera actriz del Teatro María Guerrero y forma parte de distintas compañías de teatro como la de Nuria Espert, la de Vicente Parra o la de Amparo Soler Leal, entre otras. La experiencia cinematográfica

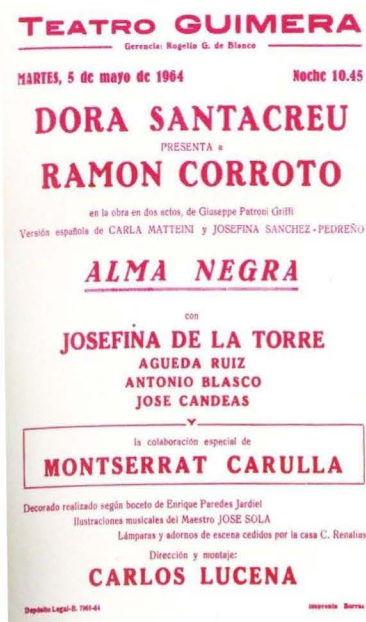


JOSEFINA DE LA TORRE (PRIMERA A LA IZQUIERDA) EN *EL TESTAMENTO DE LA MARIPOSA* DE JOSÉ MARÍA PEMÁN, TEATRO MARÍA GUERRERO, MADRID, 1941. JOSEFINA DE LA TORRE (FIRST ON THE LEFT) IN *EL TESTAMENTO DE LA MARIPOSA* BY JOSÉ MARÍA PEMÁN, TEATRO MARÍA GUERRERO, MADRID, 1941

The theatrical activity of the De la Torre siblings did not end with the outbreak of war. Their work continued under the Franco regime, obviously on a somewhat more restricted scale, but without sacrificing their initial aim: art rather than commercialism. Josefina became the leading actress in the María Guerrero Theatre and belonged to various theatre companies, including those of Nuria Espert, Vicente Parra and Amparo Soler Leal. Josefina's film career lasted with great distinction until 1945, the year in which she made her last appearance in *La vida en un*

hilo ("Life Hanging by a Thread"), a film directed by Edgar Neville. However, her relationship with audiovisual media did not end there; we were to see her again, albeit intermittently, by means of a new contraption which came to dominate leisure time in Spanish homes, replacing the radio, which had had pride of place up till then: television, which provided a powerful new element, namely pictures.

In 1968 she appeared in one of the 44 episodes of *Historias para no dormir* ("Stories to Keep You Awake"), a famous television horror series directed by Narciso Ibáñez Serrador between 1966 and 1982, specifically in the one entitled "El cumpleaños" ("The Birthday"), in which a man, played by the actor and dubbing artist Rafael Navarro, plans the murder of his wife, the role taken by Josefina. She also took part in an adaptation of *David Copperfield* for the small screen in 1969. She appeared in other fictional series in the early 1970s, but it was in 1983 that she brought her long career to a brilliant conclusion in a highly successful television production, *Anillos de oro* ("Golden Rings") in which she shared the bill with the creator of the series, Ana Diosdado, and with Imanol Arias, Aurora Redondo and Xavier Elorriaga, among others. In 1969 she began to participate in Josefina



CARTEL PUBLICITARIO DE LA OBRA DE TEATRO *ALMA NEGRA* DE GIUSEPPE PATRONI LLEVADA A ESCENA EN EL TEATRO GUIMERA DE SANTA CRUZ DE TENERIFE EN 1964. EN EL REPARTO, RAMÓN CORROTO Y JOSEFINA DE LA TORRE. ADVERTISING POSTER FOR THE PLAY *ALMA NEGRA* BY GIUSEPPE PATRONI AT TEATRO GUIMERA IN SANTA CRUZ DE TENERIFE, 1964. IN THE CAST, RAMÓN CORROTO AND JOSEFINA DE LA TORRE

FOTO FIJA DE LA GRABACIÓN PARA TVE DE LA OBRA *ESPERANDO A GODOT* DE SAMUEL BECKETT. JOSEFINA DE LA TORRE DE PIE A LA DERECHA, 1969. STILL FROM THE FILMING FOR TVE OF *WAITING FOR GODOT* BY SAMUEL BECKETT. JOSEFINA DE LA TORRE STANDING ON THE RIGHT, 1969

de Josefina durará espléndidamente hasta 1945, año en que interviene por última vez en una película, *La vida en un hilo*, que dirigió Edgar Neville. Pero su relación con los medios audiovisuales no acabará en ese momento sino que volveremos a verla, aunque de manera intermitente, a través de un nuevo artilugio que sustituirá en los hogares españoles en las horas de ocio a la radio, reina hasta entonces: la televisión, que aporta un elemento muy poderoso, la imagen.

En 1968 participa en uno de los 44 episodios de *Historias para no dormir*, famosa serie televisiva de terror dirigida por Narciso Ibáñez Serrador entre 1966 y 1982, en concreto en el capítulo titulado “El cumpleaños”, en el que un hombre, encarnado por el actor y doblador Rafael Navarro, planea el asesinato de su mujer, papel del que se encargará Josefina. También participa en una adaptación para la pequeña pantalla de *David Copperfield* en 1969. Aparece en otras series de ficción a principio de los años 70, pero será en 1983 cuando cierre brillantemente su dilatada carrera en una producción televisiva que cosechó grandes éxitos, *Anillos de oro*, en la que compartió cartel, entre otros, con la creadora de la serie, Ana Diosdado, y con Imanol Arias, Aurora Redondo y Xavier Eloreiriaga. En 1969 comienza a colaborar en el



espacio de Josefina Molina *Teatro de siempre* de TVE, con la dirección y realización de Jaime Azpilicueta en *Los verdes campos del Edén*, de Antonio Gala, acompañada por Enriqueta Carballeira, Ramón Corroto y Mercedes Prendes. Ese mismo año participa en la obra de Beckett, *Esperando a Godot*, con María Fernanda D'Ocón y Julieta Serrano. Finalmente, en 1970, participa en la versión del *Ajax* de Sófocles, dirigida por Josefina Molina y con un amplio elenco de actores españoles, como Paco Morán o Ricardo Merino.

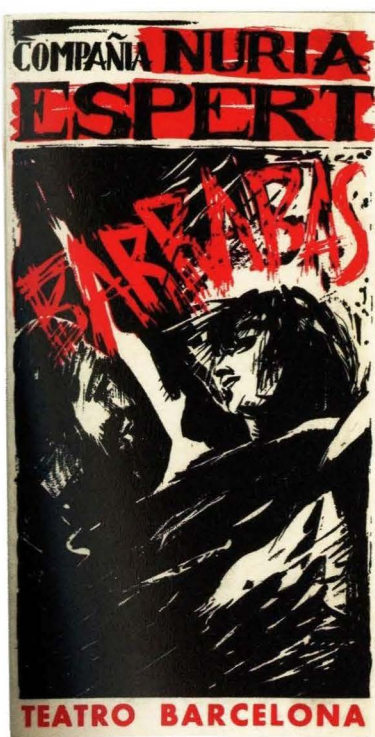


JOSEFINA DE LA TORRE Y JESÚS PUENTE EN LA REPRESENTACIÓN DE *CANDIDA*, DE G. BERNARD SHAW EN EL PEQUEÑO TEATRO DIDO, MADRID, 1957. JOSEFINA DE LA TORRE AND JESÚS PUENTE IN *CANDIDA*, BY G. BERNARD SHAW IN THE DIDO THEATRE, MADRID, 1957

Molina's programme *Teatro de siempre* ("Classic Theatre") on TVE (Spanish National Television), acting in *Los verdes campos del Edén* ("The Green Fields of Eden") by Antonio Gala, with Enriqueta Carballeira, Ramón Corroto and Mercedes Prendes, directed and produced by Jaime Azpilicueta. That same year she appeared in Beckett's play *Waiting for Godot*, together with María Fernanda D'Ocón and Julieta Serrano. Finally, in 1970, she took part in a version of Sophocles's *Ajax*, directed by Josefina Molina, with a large cast of Spanish actors, such as Paco Morán and Ricardo Merino.

We still lack a comprehensive history of theatrical practice, as Dolores Romero López has pointed out: "[...] our theatre actors and actresses are not only the performers of a text; their talent and their artistic judgment have shaped the history of our theatre, by promoting the writing of plays for themselves, encouraging the translation of others into Spanish, instigating the production of our drama beyond our borders, especially in Spanish America, and even moulding the tastes of the public. What is left of them? Their performances have been reduced to a handful of personal photographs and a few lines in newspaper articles. We have very little information on the actors and actresses of the Spanish theatre."

Right to the very end, Josefina was a modern woman. During the Second Republic other major female figures came into their own, such as Carmen de Burgos, Federica Montseny, Constanca de la Mora and Zenobia Campubrí. General Franco's coup put an end to all that. The values they embodied, however, remained latent in our collective memory and were recovered, at least from a theoretical point of view, with the restoration of democracy. Although we still have a long way to go...



CARTEL PUBLICITARIO DE LA REPRESENTACIÓN DE LA OBRA *BARRABÁS* EN EL TEATRO BARCELONA POR LA COMPANÍA DE NURIA ESPERT DE LA QUE JOSEFINA DE LA TORRE FORMABA PARTE, CA. 1970. POSTER FOR THE PLAY *BARRABÁS* AT TEATRO BARCELONA FOR THE NURIA ESPERT COMPANY IN WHICH JOSEFINA DE LA TORRE ACTED, CA. 1970

JOSEFINA DE LA TORRE (SENTADA A LA DERECHA) DURANTE UNA REPRESENTACIÓN TEATRAL, CA. 1975. JOSEFINA DE LA TORRE (SITTING ON RIGHT) ACTING ON STAGE, CA. 1975

Nos falta, todavía, una historia global de la teatralidad, como afirma Dolores Romero López: [...] *los actores y actrices de nuestro teatro no sólo son los intérpretes de un texto, su talento y su gusto artístico han orientado la historia de nuestro teatro: promoviendo la escritura de obras para ellos, incentivando la traducción de otras al castellano, el estreno de las nuestras más allá de nuestras fronteras, sobre todo en Hispanoamérica, e incluso modelaron el gusto del público. ¿Qué nos queda de ellos? Sus actuaciones quedan reducidas a unas cuantas fotografías personales y algunas líneas en artículos de periódicos. Tenemos muy pocos datos sobre los actores y actrices del teatro español.*

Josefina fue, hasta el final, una mujer moderna. Durante la II República otras figuras femeninas brillaron con luz propia, como es el caso de Carmen de Burgos, Federica Montseny, Constanca de la Mora o Zenobia Camprubí. El golpe de estado del General Franco acabó con todo aquello. Los valores que ellas encarnaban, por el contrario, permanecieron latentes en la memoria colectiva y fueron recuperados, al menos desde el punto de vista teórico, al restablecerse la democracia. Aunque aún nos queda mucho por hacer...



de las Yemas, chisiscuando de la Noche
y en vigueras de Paxnas en Diciembre

Querido Claudio, que me has preguntado
con tu eterna bondad por mi sueño.
En un sobre cerrado está sujeto
donde con gran dolor se sepultado.

Toda la noche la pasaba en vela
destaciendo y haciendo con cuidado
del vaso fragil de terada tela
sin alagarme al fin ya terminado.

Luego en la tarde la abeja arde
~~al pensar en idea mi intento si es que sano~~
~~sin pagar de un recuerdo~~
~~sin pagar de~~ descanso en todo el día

Y para que comprendas Claudio temerario
lo que solo de lo que todavía
vaya esta explicación (¡Ola Manana!)

**LAZOS DIALÓGICOS
DE CLAUDIO Y
JOSEFINA DE LA TORRE**

**DIALOGICAL LINKS
BETWEEN CLAUDIO AND
JOSEFINA DE LA TORRE**

RAFAEL FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ

FRAGMENTO DE UNA CARTA DE JOSEFINA A SU HERMANO CLAUDIO, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CA. 1915. EXTRACT FROM A LETTER BY JOSEFINA TO HER BROTHER CLAUDIO, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CA 1915

IT HAS BEEN SAID THAT THE RELATIONSHIP, which was not only fraternal but also literary and artistic, between Claudio (1895-1973) and Josefina de la Torre (1907-2002) throughout the lives of both siblings was conducted through strong dialogical links, or, in other words, through a mutually enriching relationship of dialogue, but also of discussion and dissent. Both of them constructed complementary, if not always similar, approaches with their respective voices, to offer us a polyphony of characters that they created and acted, of taut phrases in prose and in verse, which in both cases originated in the same experimentally-inclined vein of Modernism, with diverse voices by means of which they displayed and contrasted a rich cultural experience. To speak of them is to speak of all that is most significant in Spanish literature and theatre, as well as of the first impulses which animated cinematic language, in Europe and in Spain, as a new art form for the twentieth century.

SE HA DICHO QUE LA RELACIÓN NO SÓLO FRATERNALE sino literaria y artística de Claudio (1895-1973) y Josefina de la Torre (1907-2002) a lo largo de la vida de ambos hermanos ha estado reconducida por fuertes lazos dialógicos, esto es, por una relación de mutua riqueza dialogante, pero también discursiva y disidente. Cada uno con su voz construyó acercamientos complementarios, cuando no semejantes, para ofrecernos la polifonía de personajes creados e interpretados, de tensas locuciones prosísticas y versales que nacieron, en ambos, de un mismo venero modernista con vocación experimental, de voces diversas mediante las cuales han expuesto y contrastado una rica experiencia cultural. Hablar de ellos es hablar de lo más relevante de las letras y del teatro españoles, así como de los primeros impulsos que en Europa y en España animaron el lenguaje cinematográfico como nuevo arte del siglo XX.



REPRESENTACIÓN EN EL *TEATRO MÍNIMO*, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1927. REPRESENTATION AT *TEATRO MÍNIMO*, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1927

In the earliest stage of their careers, bearing in mind the temporal disparity between them due to the considerable difference in their ages, the initial phase of the theatrical contact between Claudio and Josefina took place through the activity of the *Teatro Mínimo* ("Minimal Theatre"). Let us define those two periods. In the 1920s, Josefina took part in the production of her brother's play *El viajero* ("The Traveller"), consisting of a single act divided into four scenes, which would also be performed in another family theatre, that of the Baroja brothers, called *El Mirlo Blanco* ("The White Blackbird"). Claudio based this play on the tragic death of Baltasar, a cousin who was drowned at the beach of Las Canteras in Las Palmas de Gran Canaria. On 14 May that same year, his play *Un héroe contemporáneo* ("A Contemporary Hero") opened at the Teatro Fontalba in Madrid. Claudio's and Josefina's ambition to modernise the theatre, like that of Ricardo and Pío Baroja (with Carmen Monné de Baroja) should be related to other family and individual experiments: Adriá Gual's *Teatre Intim* ("Intimate Theatre"), Rivas Cheriff's *El Caracol* ("The Snail"), Max Aub's *El Búho* ("The Owl") and Pilar Valde- rrama's *Teatro Fantasio* ("Fantasy Theatre"). In short, the aim was not only to create a type of theatre that would be independent of commercialism, but also to create a new

audience, something on which writers from previous generations, such as Unamuno or Azorín, repeatedly insisted, and to this task not only the De la Torres and Max Aub committed themselves, but also Lorca with *La Barraca* ("The Shack") and Casona with *El Teatro del Pueblo* ("The People's Theatre").

In that same family setting, Josefina was to provide evidence of the quality of her acting, with a remarkable range of vocal subtleties, still a long way from the interpretative inflections she was to develop from 1940 onwards: less than a year after the production of *El viajero*, she gave a magnificent performance in *To the Stars*, by Andreyev. It was repeated in other works, in productions which combined intensity of acting with simplicity of staging: *Great Catherine*, by Bernard Shaw, and *Riders to the Sea*, by Synge. Together with this type of theatre — neosymbolist in some cases and poetic or intellectual in others — Josefina, following a certain tradition of the Millares brothers, put on a farce of manners, *Ha llegado el barranco* ("Here Comes Trouble"), which dealt with topical subject matter close to home, in this case the overflowing of the Guinguada.

During that temporal arc which Josefina's life followed in her adolescence, as a budding

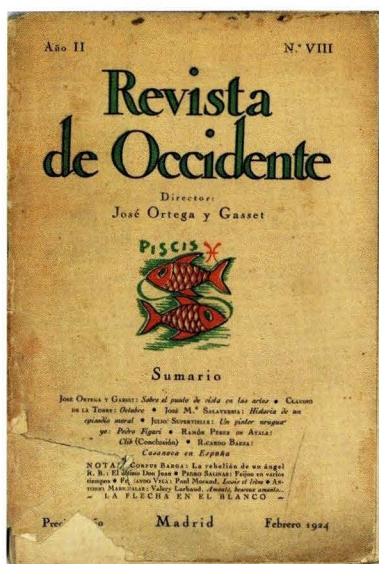


En la primera etapa de los dos hermanos, teniendo en cuenta los desfases temporales de ambos por la considerable diferencia de edad, el inicial segmento de contacto escénico entre Claudio y Josefina se produce en la actividad del *Teatro Mínimo*. Situemos esos dos tiempos: en la década de 1920, Josefina participa en la escenificación del cuento escénico de su hermano, *El viajero*, pieza constituida por un solo acto dividido en dos cuadros que sería también representada en otro teatro familiar, el de los hermanos Baroja, llamado *El Mirlo Blanco*. Para escribir esta pieza, Claudio se

basó en la fatal muerte de Baltasar, un primo ahogado en la playa de Las Canteras, en Las Palmas de Gran Canaria. El 14 de mayo de ese mismo año estrena su pieza *Un héroe contemporáneo*, en el Teatro Fontalba de Madrid. El afán de renovación escénica de los De la Torre, como el de Ricardo y Pío Baroja [con Carmen Monné de Baroja], hay que situarlo en correspondencia con otras experiencias familiares e individuales: *Teatro Intim* de Adriá Gual, *El caracol* de Rivas Cherif, *El Búho* de Max Aub, *El teatro fantástico* de Pilar Valderrama. En definitiva, se pretendía crear no sólo un teatro independiente del comercial sino crear un nuevo público, como insistieron una y otra vez escritores de generaciones anteriores, como Unamuno o *Azorín*, y en esa tarea se comprometieron no sólo los De la Torre o Max Aub, sino Lorca con *La Barraca* o Casona con *El Teatro del pueblo*.

En ese mismo espacio familiar, Josefina daría muestras de su calidad interpretativa, con un sorprendente juego de matices de voz y lejos aún de la inflexiones interpretativas que desarrollaría a partir de 1940: no había transcurrido todavía un año desde la puesta en escena de *El Viajero* cuando desempeñó espléndidamente su papel en *Hacia las estrellas*, de Andreiev. Lo que se repitió en otras obras en cuyo montaje unía intensidad interpretativa

JOSEFINA DE LA TORRE (EN PIE) DURANTE UNA ESCENA EN EL *TEATRO MÍNIMO*, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1927. JOSEFINA DE LA TORRE (STANDING) DURING A SCENE AT *TEATRO MÍNIMO*, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1927



CUBIERTA DEL N.º 8 DE LA REVISTA DE OCCIDENTE, DONDE SE PUBLICA UN TEXTO DE CLAUDIO DE LA TORRE, MADRID, FEBRERO, 1924. COVER OF ISSUE 8 OF MAGAZINE REVISTA DE OCCIDENTE, FEATURING A TEXT BY CLAUDIO DE LA TORRE, MADRID, FEBRUARY 1924

poet, actress and singer, that of Claudio de la Torre was unfolding in his youth (1912-1921) as an engineering student in Great Britain, a subject he was to abandon in favour of law in Madrid, Seville and La Laguna, although he took the opportunity to return to England as Lector at the University of Cambridge in 1919. Following the tradition of his uncles, the Millares brothers, and the cultural ambience of the young modernisers of the Spanish theatre, he composed *Espigas* (“Ears of Wheat”) in 1919, in the symbolist manner of Ibsen, a play which was read at the Canarian Museum the following year and appeared in print in 1920, under the new title *Ruinas, cuento teatro en un acto* (“Ruins: A One-Act Play”), in the collection entitled *La huella perdida* (“The Lost Track”). He also explored forms of musical theatre with his piece *El poeta de Bagdad* (“The Poet of Baghdad”), a one-act lyric pantomime, the music for which was composed by Miguel Allent; it was performed at the Teatro de la Princesa on 14 May 1918.

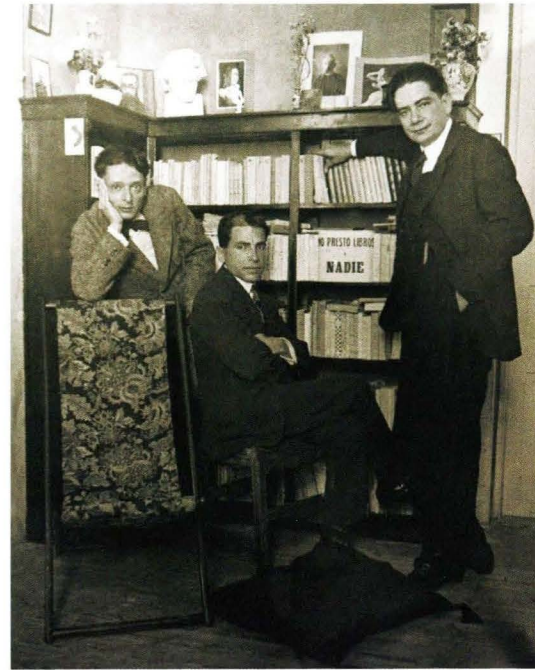
However, whilst it was his Seville period that provided a fertile environment which was to lead to his first literary success with his novel *En la vida del señor Alegre* (“In the Life of Mr Jolly”), for which he was awarded the National Prize for Literature in 1924, it is fair to say that he had already taken shape as a

writer through his early contributions to *Ecos* in Las Palmas, which established a close relationship between Claudio and the group of poets who were responsible for introducing literary modernity to the Canary Islands: Tomás Morales, Alonso Quesada and Saulo Torón, not forgetting, of course, his political side as a City Councillor in the capital of Gran Canaria in 1922 and the preparation and subsequent composition of *Tic-Tac* (“Tick-Tock”), between 1924 and 1925. During this latter period he came into contact with the young writers from the *Revista de Occidente* (“Western Review”), namely Francisco Ayala, Rosa Chacel, Mauricio Bacarisse, Benjamín Jarnés and Antonio Espina.

From the memoirs of Josefina and Claudio’s mother we also know — as Juan Manuel Reverón points out — that *Tic-Tac* was performed in 1926 at the Teatro Mínimo, a veritable test bed for several of Claudio de la Torre’s plays. *Tic-Tac*, a work classified as expressionist, exists in two versions, the one performed in 1930 and the one published in 1950, and there are notable differences between them, in the graphic presentation, the stage directions, the characters’ speeches and the external structure: the distribution of the seven scenes is reduced from three acts to one. *Tic-Tac* had to wait five years to be

con sencillez escénica: *La Gran Catalina*, de Bernard Shaw, o *Jinetes hacia el mar*, de Singe. Junto a este tipo de teatro –neosimbolista en unos casos y poético o intelectual en otros–, Josefina prepara, siguiendo cierta tradición de los hermanos Millares, un sainete de costumbres, *Ha llegado el barranco*, en el que recoge lo próximo y anecdótico, en este caso el desbordamiento del Guiniguada.

Durante ese arco temporal que recorre la vida de Josefina, en su mocedad, como temprana poeta, actriz y cantante en ciernes, se desenvuelve la de Claudio de la Torre en su etapa de juventud (1912-1921) como estudiante de ingeniería en Gran Bretaña, estudios que trocó por los de Derecho en Madrid, Sevilla y La Laguna, aunque aprovecha la ocasión para volver a Inglaterra como lector de la Universidad de Cambridge en 1919. Siguiendo la tradición de sus tíos los hermanos Millares, y el propio ambiente cultural de los jóvenes renovadores de la escena española, compone en 1918 *Espigas*, dentro del simbolismo ibseniano, pieza que se leerá en El Museo Canario en el siguiente año y aparecerá impresa en 1920, con el nuevo título *Ruinas, cuento teatral en un acto*, en el conjunto de relatos *La huella perdida*. Asimismo, explora las formas del teatro lírico con su pieza *El poeta de Bagdad*, pantomima lírica en un acto, cuya música la compuso Miguel



Allent, representada esta pieza en el Teatro de la Princesa el 14 de mayo de 1918.

Pero si es el período sevillano el que alimentará el limo que produzca su primer éxito literario con su novela *En la vida del Señor Alegre*, Premio Nacional de Literatura 1924, podemos decir que ya se forja un escritor en las primeras colaboraciones en *Ecos* de Las Palmas, estrechándose así la relación de Claudio con el grupo de poetas que incorporaron las Islas a la modernidad: Tomás Morales, Alonso Quesada y Saulo Torón, sin olvidar, claro está, su faceta política como concejal de la capital

LOS POETAS CANARIOS ALONSO QUESADA, SAULO TORÓN Y TOMÁS MORALES, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1918. THE CANARIAN POETS ALONSO QUESADA, SAULO TORÓN AND TOMÁS MORALES, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1918

TEATRO MARÍA GUERRERO
TAMAYO, 4 TELÉFONO 33694

COMPAÑÍA TEATRO NACIONAL

A LAS 6,45 DE LA TARDE y 10,45 DE LA NOCHE

EL ENTREMES DE LA RABIA
De DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

REPARTO (Según orden de aparición en escena)

Casilda.....	Mercedes Manera
Doña Barbola.....	Paz Sobies
Luisa.....	Alicia M. Romarate
Doña Aldonza.....	Josefina de la Torre
Doña Hermenegilda.....	Carmen Ortega
Durán.....	Carmen Seco
Escudero.....	Delfín Jerez
Un Alguacil.....	Santiago Rivero
Un mocebo de tienda.....	Mario Barabino
Un sastre.....	David Puertes
Un portugués.....	Luis Sainz de la Calzada
Un francés.....	Manuel F. Alberdi
Un negro.....	Rurique Berrera
Un salicador.....	Manuel de Juan
Un barbero.....	Gracián Espinosa

Barberos y Músicos.

Realizador: Claudio de la Torre. - Escena y Figurines: Victor Mario Cortezo.
Ilustraciones musicales: Juan José M. Molins.

La Cena del Rey Baltasar
De DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

REPARTO (Según orden de aparición en escena)

El pensamiento del Rey Baltasar.....	Manuel Roa
Profeta Daniel.....	Santiago Rivero
El Rey Baltasar.....	José M. Secane
Idolatría.....	Bianca de Siles
Vanidad.....	Angelita Pila
La Muerte.....	Luis Sainz de la Calzada
Estalpa.....	David Puertes
Cortejo de la Idolatría y de la Vanidad.....	Ballet Nadine Lang

Músicos, servidores.

Realizador: Luis Escobar. - Escena y Figurines: Victor Cortezo.
Música de escena: Fernando Moraleda. - Coreografía: Nadine Lang.

Próximamente:
EL POBRECITO CARPINTERO
(De Eduardo Marquina)

«Gracias» - Don Ramón de la Cruz, 12

CARTEL QUE ANUNCIA LA REAPERTURA DEL TEATRO MARÍA GUERRERO TRAS FINALIZAR LA GUERRA CIVIL. CLAUDIO DE LA TORRE FIGURA COMO REALIZADOR DE *EL ENTREMES DE LA RABIA*, DE CALDERÓN DE LA BARCA, EN CUYO ELENCO INTERPRETATIVO FIGURA JOSEFINA DE LA TORRE, MADRID, 1940. POSTER ANNOUNCING THE REOPENING OF TEATRO MARÍA GUERRERO AFTER THE CIVIL WAR. CLAUDIO DE LA TORRE FEATURES AS DIRECTOR OF *EL ENTREMES DE LA RABIA*, BY CALDERÓN DE LA BARCA WITH JOSEFINA DE LA TORRE IN THE CAST, MADRID, 1940

performed, first in the Teatro Guimerá on 6 March 1930 and again that same year in Madrid. It is a work in which two planes, reality and unreality, are interwoven; in a framework in which dreams, the oneiric factor, constitute the detonator of liberty, it allows the author, through the Son — the central character — to present a neoexpressionist denunciation of socio-moral values.

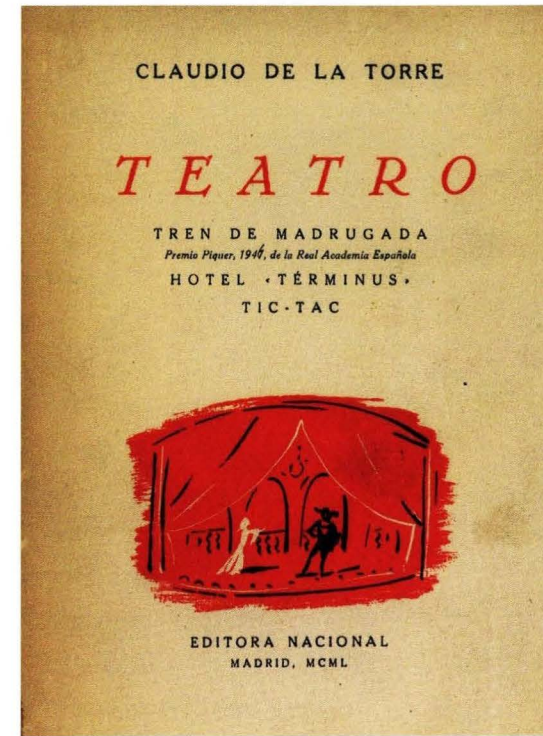
When Claudio de la Torre went to Paris in 1931 to work at the Joinville-Le Pont studios,

having been hired by Paramount as a scriptwriter and director, Josefina followed her brother a little later in order to lend her voice as a dubbing artist for Paramount Pictures. Claudio's success as the director of the film *Pour vivre heureux* ("To Live Happily") in 1932 allowed Josefina to broaden her range of cinematic activities, which continued when she returned to Spain to work at the Chamartín Studios.

After the Spanish Civil War, back in Madrid after spending the war years in Gran Canaria, she began a theatrical phase of her career on various stages with more or less critical success. She was a member of the María Guerrero Theatre Company in the production of *La rabia / La cena del rey Baltasar* ("Rage / Belshazzar's Feast") by Calderón de la Barca, directed by Luis Escobar. Claudio and Humberto Pérez de la Ossa were the assistant directors. The first performance at the Teatro María Guerrero was on 27 April 1940. It was well reviewed by her brother's friend Alfredo Marquerie, who worked as a critic for the newspaper *Informaciones* (29.iv.1940). Jorge de la Cueva, from another paper, *Ya*, wrote an intelligent and perceptive review (28.iv.1940), in which he gave a subtle and nuanced evaluation both of Josefina's performance and of the production.

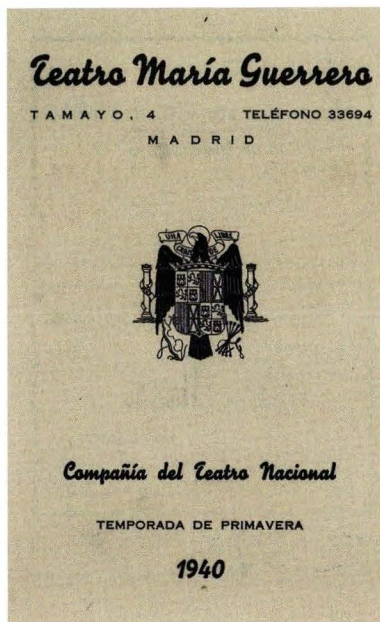
grancanaria en 1922 y la preparación y posterior composición de *Tic-Tac*, entre 1924 y 1925, periodo este último de contacto con los jóvenes escritores de *Revista de Occidente*, esto es, Francisco Ayala, Rosa Chacel, M. Bacarisse, Benjamín Jarnés o Antonio Espina.

Por las memorias de la madre de Josefina y Claudio, también sabemos –como así lo indica Juan Manuel Reverón– que *Tic-Tac* se representó en 1926 en el *Teatro Mínimo*, auténtico banco de pruebas de varias de las piezas de Claudio de la Torre. *Tic-Tac*, obra catalogada como expresionista, tiene dos versiones, la representada en 1930 y la editada en 1950, y se dan diferencias notables: en los signos gráficos, en las acotaciones, en la intervención de los personajes y en la estructura externa: los siete cuadros pasan de estar distribuidos en tres actos a uno. *Tic-Tac* tuvo que esperar cinco años para ser representada: primero en el Teatro Guimerá, el 6 de marzo de 1930, y ese mismo año en Madrid. Obra en que se entrelazan dos planos, el de la realidad y el de la irrealidad; ese marco en que los sueños, el factor onírico, constituyen la espoleta de la libertad, permite al autor, a través del HIJO –personaje central–, exponer el alegato neoexpresionista de denuncia de los valores socio-morales.



Cuando Claudio de la Torre va a París en 1931 a los estudios Joinville-Le Pont, contratado por la Paramount como guionista y director, Josefina, un poco más tarde, sigue a su hermano para prestar su voz en los doblajes de la Paramount Films. El éxito de Claudio como director de la película *Pour vivre heureux* en 1932 permitió que Josefina pudiera extender su colaboración cinematográfica a un campo más dilatado, lo que continuó al regresar a España para seguir trabajando en los Estudios Chamartín.

CUBIERTA DE LA PUBLICACIÓN QUE RECOGE TRES OBRAS DE TEATRO DE CLAUDIO DE LA TORRE: *TREN DE MADRUGADA*, *HOTEL TERMINUS* Y *TIC-TAC*, EDITORA NACIONAL, MADRID, 1950. COVER OF PUBLICATION INCLUDING THREE PLAYS BY CLAUDIO DE LA TORRE: *TREN DE MADRUGADA*, *HOTEL TERMINUS* AND *TIC-TAC*. EDITORA NACIONAL, MADRID, 1950



PROGRAMA DE LA TEMPORADA DE PRIMAVERA DE LA COMPAÑÍA DEL TEATRO NACIONAL EN EL TEATRO MARÍA GUERRERO, MADRID, 1940. PROGRAMME FOR THE SPRING SEASON OF THE COMPAÑÍA DEL TEATRO NACIONAL AT TEATRO MARÍA GUERRERO, MADRID, 1940.

¹ See the doctoral thesis *George Bernard Shaw y John Osborne: Recepción y recreación de su teatro en España durante el franquismo* ("George Bernard Shaw and John Osborne: Reception and Recreation of their Drama in Spain under Franco") presented by María Antonia de Isabel Estrada in the Department of English Philology, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Complutense, Madrid, in 2001, supervised by Gonzalo Santonja Gómez-Agero (quotation from Gonzalo Santonja, *De un ayer no tan lejano. Cultura y propaganda en la España de Franco durante la guerra y los primeros años del Nuevo Estado*, Madrid: Editorial Noesis, 1996, p. 32. See this author's study of the effects of censorship in *Del lápiz rojo al lápiz libre*, Barcelona, Anthropos, 1985).

Theatre and Blueshirt

Before citing other roles played by Josefina in the repertoires of the period, perhaps it would be useful to recall the theatre scene in those early years of the Dictatorship. The Delegación Nacional de Prensa y Propaganda (National Press and Propaganda Delegation) was made up of the Press Delegation, on the one hand, led by José Antonio Giménez Arnau, former advisor to the council chaired by Fermín Yzurdiaga, who was involved only until March 1940, and by the Propaganda Delegation, on the other, under the direction of Dionisio Ridruejo, who, as Gonzalo Santonja (cited by María Antonia de Isabel Estrada)¹ has pointed out, was at the time "a loyal Party worker: the head of the local branch of the Falange in Valladolid, undeclared local Falange chief in Segovia and a member of Yzurdiaga's council". With his great knowledge of the workings of the Party, he organised the formation of the team of collaborators consisting of his "new Falangist" friends. Who were this new breed of blueshirts and what functions were they assigned in the new world of the Dictatorship? They were Pedro Laín Entralgo in the Publishing Section, Antonio Tovar in Radio, Luis Escobar in Theatre and Manuel García Viñolas in Cinema.

As regards the theatre and Luis Escobar, let us briefly recall that the Theatre Section was made up of Escobar himself, as director, and a secretary, the Falangist Román Escobotado, editor and critic of the newspaper *Arriba*. At first Escobar was given the job of censoring plays, and as he says in his memoirs, *En cuerpo y alma: memorias de Luis Escobar 1908-1991* ("Body and Soul: Memoirs of Luis Escobar, 1908-1991"), "I confined myself to stamping 'approved' on every page, without even reading it; I had neither the time nor the inclination to do so". As he himself explains, he began to carry out this responsibility by dealing with the "La Tarumba" company from Huelva, founded by Pepe Caballero. Their success throughout Andalusia led them to perform in Cáceres, Ávila and Segovia at the request of the Women's Section. He continued his work in Laredo, Santiago de Compostela, Salamanca, Valladolid, Burgos and San Sebastián.

This artistic situation lasted until 1945, when the political machine showed signs of greater openness. This was a mere smokescreen, the basic object of which was to increase the number of publications, either by new writers, culturally mediocre but unconditional supporters of Francoist ideology, or by those who, despite being considered enemies within,



RETRATO DE LUIS ESCOBAR DEDICADO A JOSEFINA DE LA TORRE, MADRID, 1940. PORTRAIT OF LUIS ESCOBAR DEDICATED TO JOSEFINA DE LA TORRE, 1940

¹ Vid. Tesis doctoral: *George Bernard Shaw y John Osborne: Recepción y recreación de su teatro en España durante el franquismo*, defendida por María Antonia de Isabel Estrada en el Departamento de Filología Inglesa de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid en 2001, bajo la dirección del doctor Gonzalo Santonja Gómez-Agero [Recogido de Gonzalo Santonja en *De un ayer no tan lejano. Cultura y propaganda en la España de Franco durante la guerra y los primeros años del Nuevo Estado*, Madrid, Editorial Noesis, 1996, p. 32. Véase de este autor los efectos de la censura en *Del lápiz rojo al lápiz libre*, Barcelona, Anthropos, 1985].

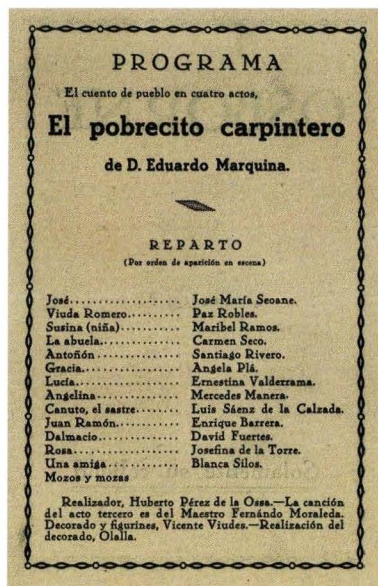
Después de la Guerra Civil española, y nuevamente en Madrid tras pasar los años de la guerra en Gran Canaria, inicia una etapa teatral en diversos escenarios con más o menos fortuna de crítica. Forma parte de la Compañía del Teatro María Guerrero en la representación de *La Rabia / La Cena del rey Baltasar*, de Calderón de la Barca, dirigida por Luis Escobar. Claudio y Humberto Pérez de la Ossa eran los ayudantes de dirección. El estreno en el Teatro María Guerrero fue el 27 de abril de 1940. La crítica fue buena desde la pluma del amigo de su hermano, Alfredo Marquerie, quien ejercía como tal en el diario *Informaciones* (29-IV-1940). Inteligente y perspicaz fue la del crítico del periódico *Ya*, Jorge de la Cueva (28-IV-1940), en la que matiza con sutileza la calidad tanto de la interpretación de Josefina como del espectáculo.

Teatro y camisas azules

Antes de citar otros papeles de Josefina en los repertorios de la época, quizá fuera conveniente recordar el panorama teatral de aquellos primeros años de la Dictadura. La Delegación Nacional de Prensa y Propaganda estaba organizada, por un lado, por la de Prensa, dirigida por José Antonio Giménez Arnau, ex-asesor del consejo capitaneado por Fermín Yzurdiaga, quien estuvo únicamente hasta marzo de

1940; y por la de Propaganda, bajo la dirección de Dionisio Ridruejo, que, como ha indicado Gonzalo Santonja [recogido por María Antonia de Isabel Estrada]¹, era, a la sazón, *leal colaborador del Partido: jefe de la Falange local de Valladolid, jefe no declarado de la Falange local de Segovia y consejero de Yzurdiaga*. Como gran conocedor de su funcionamiento, se ocupó en la formación del equipo de colaboradores integrado por sus amigos *falangistas nuevos*. ¿Quiénes eran esos camisas azules de nuevo cuño y qué funciones se les adjudicó en el nuevo panorama de la Dictadura?: Pedro Laín Entralgo en la Sección de Ediciones y Publicaciones, Antonio Tovar en la de Radio, Luis Escobar en la de Teatro y Manuel García Viñolas en la de Cinematografía.

En cuanto al teatro y a Luis Escobar, recordemos, sucintamente, que la sección teatral estaba constituida por el propio Escobar, como director, y un secretario, el falangista Román Escohotado, redactor y crítico del periódico *Arriba*. En un principio, le encargaron la censura de las obras teatrales y Luis Escobar, como dice él mismo en sus memorias *En cuerpo y alma. Memorias de Luis Escobar 1908-1991*, se limitaba a poner el sello de “aprobado” en cada hoja, sin leerlas siquiera; para ello no tenía ni tiempo ni vocación. Como él mismo explica, comenzó esta responsa-



PROGRAMA DE MANO Y CUADRO DE ACTORES DEL TEATRO NACIONAL MARÍA GUERRERO EN LA REPRESENTACIÓN DE LA OBRA *EL POBRECITO CARPINTERO* DE EDUARDO MARQUINA, MADRID, 1940. HAND PROGRAMME AND CAST OF TEATRO NACIONAL MARÍA GUERRERO FOR THE PLAY *EL POBRECITO CARPINTERO* BY EDUARDO MARQUINA, MADRID, 1940

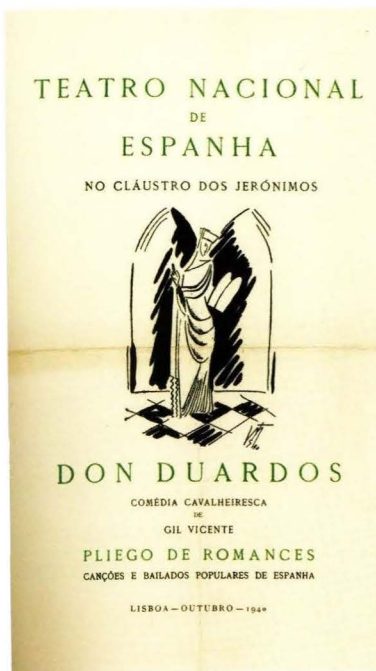


might provide an injection of prestige, which the regime sorely lacked at that time. Of course, this was not unrelated to the fact that the Nazis lost the Second World War. Although at the beginning of 1937 there was not a single venue open in Madrid, at the end of the Civil War publicly-owned theatre spaces, as well as those in private hands, resumed normal operations, and other venues gradually recovered their previous level of theatrical activity. Perhaps the most commendable idea at the time, as Víctor G. Ruiz and Gregorio Torres Negrera point out, was “an aspiration to set up a permanent theatre company supported by the State in a worthy venue where a repertoire of artistic quality could be staged without being subject to the demands of box-office success. The definitive impulse came from the Falangist sector, which was in charge of propaganda services during the war”.

During the war, Dionisio Ridruejo entrusted Luis Escobar with the task of taking classic Spanish plays to the front lines, with a company emulating Federico García Lorca's *La Barraca*. Initially the National Theatre was based in two buildings, the Teatro Español and the María Guerrero, “establishing two permanent companies with complementary roles”, the first of them concentrating on the classics and the second producing contemporary plays.

Critics

Josefina played a leading role in *El pobrecito carpintero* (“The Poor Little Carpenter”), by Eduardo Marquina, on 3 May 1940. The critics highlighted its importance as a theatrical event, although there was a greater abundance of reviews than of prestigious by-lines in *Informaciones*, *El Alcázar* and *La hoja del Lunes*, which emphasised incidental elements and merely reported the event in a very succinct manner, rather than analysing the good, bad or indifferent quality of the overall performance of this work, in which the female roles are notably prominent. As critics like Domingo Pérez Minik, Eduardo Haro Tecglen and José Monleón showed years later, there was no theatre; there was an audience, but there was no genuine criticism. The magazine



PROGRAMA DE MANO DE LA OBRA *DON DUARDOS* DE GIL VICENTE, EN INTERPRETACIÓN DE LA COMPAÑÍA DEL TEATRO NACIONAL Y PUESTA EN ESCENA EN EL CLAUSTRO DE LOS JERÓNIMOS, LISBOA, 1940. HAND PROGRAMME FOR PLAY *DON DUARDOS* BY GIL VICENTE, STAGED BY COMPAÑÍA DEL TEATRO NACIONAL IN THE CLOISTER OF LOS JERÓNIMOS, LISBON, 1940

bilidad ocupándose del grupo de Huelva *La Tarumba*, creación de Pepe Caballero. El éxito por toda Andalucía sirvió para que actuaran en Cáceres, Ávila y Segovia a instancias de la Sección Femenina. La labor la continuó en Laredo, Santiago de Compostela, Salamanca, Valladolid, Burgos y San Sebastián.

La situación artística duró hasta 1945, cuando el aparato político mostró indicios de apertura, mero señuelo, cuyo fin se basaba en ampliar la presencia de publicaciones, bien de novelas, de escasa brillantez cultural pero con apoyo incondicional de la ideología franquista, bien de aquellos que, aunque considerados enemigos del interior, pudieran insuflar prestigio del que por esa época el régimen escaseaba. A lo que no era ajeno, desde luego, que los nazis perdieran la Segunda Guerra Mundial. Si bien a comienzos de 1937 no había sala alguna abierta en Madrid, cuando concluyó la guerra civil, espacios teatrales de propiedad pública, como los de capital privado, prosiguieron su ritmo habitual, y el resto de locales fue recuperando poco a poco su anterior utilización escénica. Quizá la idea más plausible en aquellos momentos fue, como señalan Víctor G. Ruiz y Gregorio Torres Negrera: *la aspiración de poner en marcha una compañía teatral estable sostenida por el Estado en un local digno donde se pudiera*

montar un repertorio de rango artístico al margen de la lógica del éxito de público. El impulso definitivo provino del sector falangista que se hizo cargo de los servicios de propaganda durante la guerra.

Durante la guerra, Dionisio Ridruejo encargó a Luis Escobar que llevase obras clásicas españolas por los frentes con una compañía que imitaba a *La Barraca* de Federico García Lorca. El Teatro Nacional al principio tenía sede en dos edificios, el Teatro Español y el Teatro María Guerrero, *creando dos compañías estables de papeles complementarios*, el primero se ocupó de obras clásicas y el segundo del montaje de piezas contemporáneas.

La crítica

Josefina interviene como una de las intérpretes sobresalientes en *El Pobrecito carpintero*, de Eduardo Marquina, el 3 de mayo de 1940. La crítica destacaba el acontecimiento escénico, aunque proliferaron más las reseñas que las firmas de prestigio en *Informaciones*, *El Alcázar* y *La Hoja del Lunes*, en las que se destacaban elementos circunstanciales y, más que criticar la buena, mala o regular interpretación del conjunto, obra en la cual los papeles femeninos tienen una presencia



PROGRAMA DE MANO Y REPRESENTACIÓN DE LA OBRA *LA RESPETABLE PRIMAVERA* DE ROMÁN ESCOHOTADO, MADRID, 1940. HAND PROGRAMME AND REPRESENTATION OF PLAY *LA RESPETABLE PRIMAVERA* BY ROMÁN ESCOHOTADO, MADRID, 1940



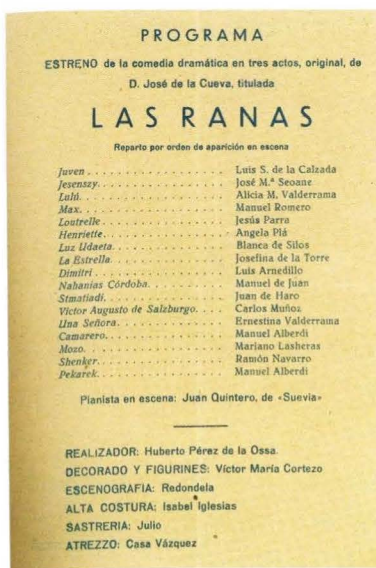
Teatro, the first serious attempt to examine the Spanish theatre systematically in the light of what was happening in Spain as a whole, fulfilled this role from its foundation in 1952, passing on its critical function to *Primer Acto* ("First Act") from 1957.

Josefina was again the principal actress in *La respetable primavera* ("The Respectable Spring") on 21 May 1940, a very weak play from the point of view of what we might call its dramaturgy and even worse in terms of the escapist ideas which flowed from the pen of its author, the odious Román Escohotado. Once again, Alfredo Marquerie highlighted Josefina's performance in *Informaciones* the next day. The Canarian actress also acted that year in a two-hander with Blanca de Silos, *Las ranas* ("The Frogs") by José de la Cueva, first performed at the Teatro María Guerrero on 14 November. By this time the new season had

already begun, and she continued to play important parts in works such as *El testamento de la mariposa* ("The Testament of the Butterfly") by José María Pemán, directed by Luis Escobar and Pérez de la Ossa, on 27 February 1941. As well as reviews by Marquerie and José de la Cueva which came out the next day in *Informaciones* and *Ya*, attention should be drawn to Pemán's "Self-critique" published in *ABC* the day before the play opened: its interest lies in his attempt to formulate the basic principles for writing tasteful plays with content that reflected the unchanging aspects of the human condition. As we know, this type of theatre, regardless of Pemán's arguments, proved to be a resounding failure.

Invisible Theatre

In December 1944 Josefina de la Torre was offered the post of artistic director at RNE (Spanish National Radio), but she declined the job in favour of her brother. Thus Claudio was appointed director of the so-called *Teatro Invisible* ("Invisible Theatre") on Radio Nacional de España. The first radio play — each one lasted an hour — was broadcast on 26 February 1945; it was *La vida es sueño* ("Life Is a Dream") by Pedro Calderón

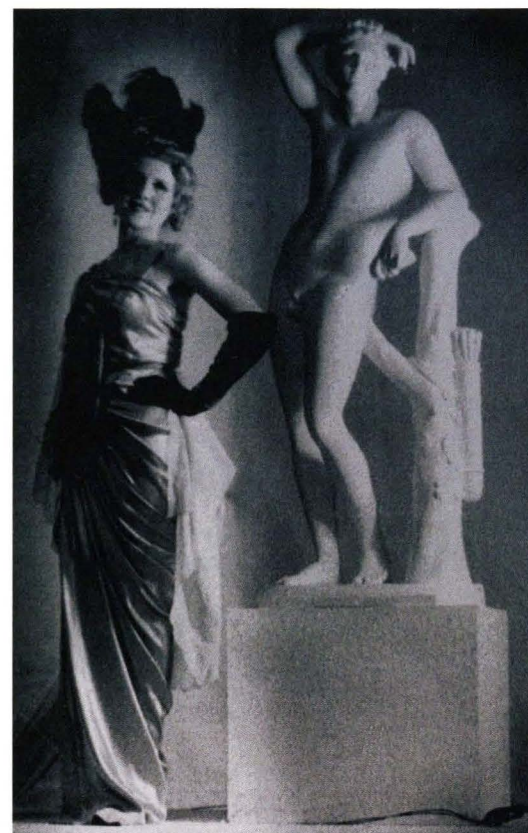


PROGRAMA DE MANO DE LA REPRESENTACIÓN DE LA OBRA LAS RANAS DE JOSÉ DE LA CUEVA EN EL TEATRO MARÍA GUERRERO, EN CUYO ELENCO DE ACTORES FIGURA JOSEFINA DE LA TORRE, MADRID, 1940. HAND PROGRAMME FOR PLAY LAS RANAS BY JOSÉ DE LA CUEVA AT TEATRO MARÍA GUERRERO WITH JOSEFINA DE LA TORRE IN THE CAST, MADRID, 1940

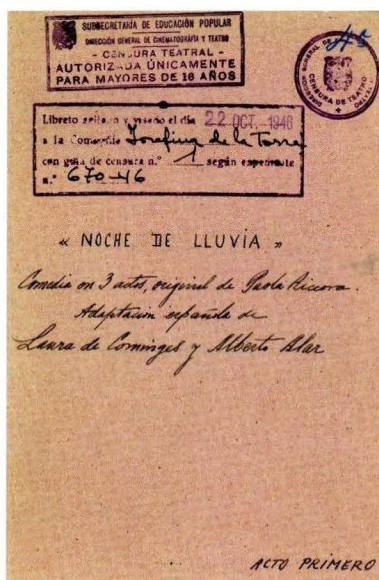
JOSEFINA DE LA TORRE EN LA REPRESENTACIÓN DE EL TESTAMENTO DE LA MARIPOSA DE JOSÉ MARÍA PEMÁN, MADRID, 1941. JOSEFINA DE LA TORRE IN THE PLAY EL TESTAMENTO DE LA MARIPOSA BY JOSÉ MARÍA PEMÁN, MADRID, 1941

notable, se ocupaba muy sintéticamente en dar noticia del acontecimiento teatral. Como pusieron en evidencia años más tarde críticos como Domingo Pérez Minik, Eduardo Haro Tecglen o José Monleón, no había teatro, había público, pero no había crítica. La revista *Teatro*, el primer intento serio de organizar la escena española a la luz de lo que se hacía en España en su conjunto, ocupó ese espacio a partir de su creación en 1952, para luego entregar el testigo crítico a *Primer Acto* desde ese último año.

Josefina hizo nuevamente de primera actriz el 21 de mayo de 1940 en *La respetable primavera*, obra muy floja desde el punto de vista de lo que llamaríamos la dramaturgia y aún peor en cuanto a las ideas escapistas que salieron de la mano de su autor, el nefando Román Escotado. Nuevamente, Alfredo Marquerie destacó al día siguiente la interpretación de Josefina en *Informaciones*. La actriz grancanaria volverá ese año a interpretar un mano a mano con Blanca de Silos en la obra *Las ranas*, de José de la Cueva, estrenada en el Teatro María Guerrero el 14 de noviembre, ya en la temporada siguiente, en la que continuará con papeles relevantes en obras como *El testamento de la mariposa*, de José María Pemán, dirigida por Luis Escobar y Pérez de la Ossa, el 27 de febrero de 1941. Además



de las recensiones críticas de Marquerie y de José de la Cueva aparecidas en *Informaciones* y *Ya* al día siguiente, destacaríamos la “Auto-crítica” de Pemán, publicada en *ABC* el día anterior del estreno: su interés reside en que intenta formular las bases de un teatro escrito con decoro y cuyo contenido refleje las invariantes de la condición humana. Sabemos que este teatro, fuera de lo que Pemán defendía, acabó en un estrepitoso fracaso.



LIBRETO DE LA OBRA *NOCHE DE LLUVIA* DE PAOLA RICCORA EN ADAPTACIÓN TEATRAL DE LAURA DE COMINGS (JOSEFINA DE LA TORRE) Y ALBERTO ALAR (CLAUDIO DE LA TORRE), CON LOS SELLOS DE AUTORIZACIÓN DE LA CENSURA TEATRAL PARA SU REPRESENTACIÓN, 1946. SCRIPT FOR THE PLAY *NOCHE DE LLUVIA* BY PAOLA RICCORA, IN AN ADAPTATION BY LAURA DE COMINGS (JOSEFINA DE LA TORRE) AND ALBERTO ALAR (CLAUDIO DE LA TORRE), WITH THE CENSOR'S STAMP OF APPROVAL FOR ITS REPRESENTATION, 1946

GUÍA DE CENSURA DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFÍA Y TEATRO QUE AUTORIZA LA REPRESENTACIÓN DE *NOCHE DE LLUVIA* DE PAOLA RICCORA POR LA COMPAÑÍA DE JOSEFINA DE LA TORRE, MADRID, 1946. CENSORSHIP GUIDE FROM THE GENERAL DIRECTORATE OF FILM AND THEATRE WHICH AUTHORISED THE REPRESENTATION OF *NOCHE DE LLUVIA* BY PAOLA RICCORA BY COMPAÑÍA DE JOSEFINA DE LA TORRE, MADRID, 1946

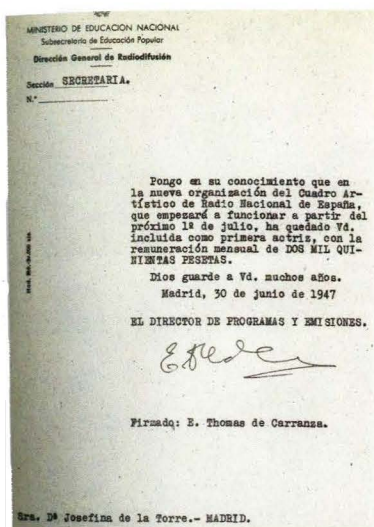


de la Barca. By 1946 it had been followed by works from Goldoni, Ramón de la Cruz, Shakespeare, Goethe and Lope and Vega, among others, as well as several adaptations: Claudio tackled the stories of Edgar Allan Poe and Josefina de la Torre adapted *El sí de las niñas* ("When Girls Say Yes"), by Leandro Fernández de Moratín. In all, Claudio de la Torre directed a total of eighty-three radio plays.

In the Spring of 1944 Claudio and Josefina decided to set up their own company, he as artistic director and she as leading actress, but this project did not come to fruition until 1946. In that year Claudio produced *Tren de madrugada* ("Early Morning Train"), a dramatic comedy in four acts, the first of which was divided into two scenes. The cast for this play, which won the Spanish Royal Academy's

Piquer Prize in 1946, included such experienced actors as Ricardo Calvo, Guillermo Marín and Elvira Noriega. Indeed, as the scholar Reverón Alonso points out, this was an important year in the lives of both Claudio and Josefina, for in addition to the first production of *Tren de madrugada* and the foundation of the "Josefina de la Torre" company, Claudio's wife, Mercedes Ballesteros, premiered her play *Una mujer desconocida* ("An Unknown Woman"). The family company presented *¡Mi querido ladrón!* ("My Dear Thief!") in Salamanca on 3 May 1946, and they performed another play, *Noche de lluvia* ("Rainy Night") at the Teatro Jovellanos in Gijón and later in Bilbao. This brief season concluded with *Una mujer desconocida*. As Juan Manuel Reverón remarks, this was the end of "the tour, the season and the brief existence of the enterprise".

An emotionally important moment in Josefina's postwar career was the eagerly awaited performance of her brother Claudio's play *Compás* ("Compass"), which opened at the Teatro Español in 1952, as the company belonged to the so-called Teatro de Cámara ("Chamber Theatre"). Luis de Armiñán highlighted not only the novel concept of the work but also the acting, in the pages of the newspaper *ABC*. Josefina de la Torre was deeply moved when her brother was



CUADRO ARTÍSTICO DE ACTORES DEL *TEATRO INVISIBLE* DE RADIO NACIONAL DE ESPAÑA, EN EL QUE JOSEFINA DE LA TORRE FIGURABA COMO PRIMERA ACTRIZ, MADRID, 1947. CAST OF THE ACTORS OF THE *TEATRO INVISIBLE* OF RADIO NACIONAL DE ESPAÑA, IN WHICH JOSEFINA DE LA TORRE WAS A LEAD ACTRESS, MADRID, 1947

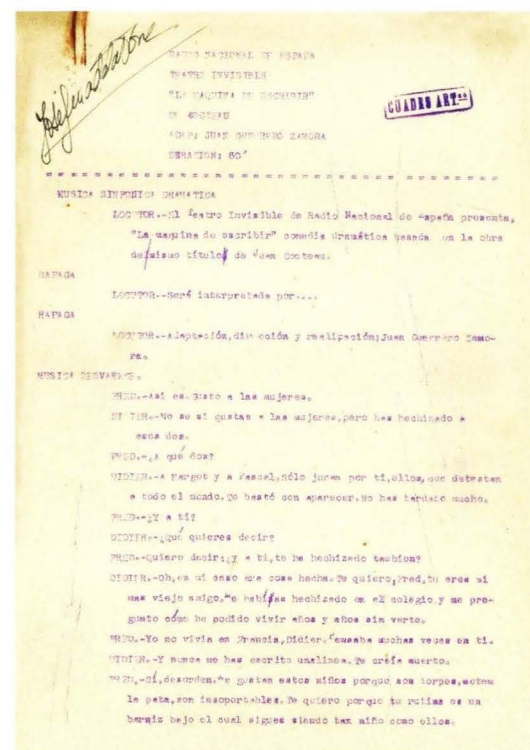
PRIMERA PÁGINA DEL GUIÓN ORIGINAL PARA EL *TEATRO INVISIBLE* DE RNE DE LA OBRA *LA MÁQUINA DE ESCRIBIR* DE JEAN COCTEAU, 1946. FIRST PAGE OF THE ORIGINAL SCRIPT FOR *TEATRO INVISIBLE* AT RNE OF THE WORK *THE TYPEWRITER* BY JEAN COCTEAU, 1946

DOCUMENTO DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE RADIO-DIFUSIÓN QUE COMUNICA A JOSEFINA DE LA TORRE SU INCLUSIÓN COMO PRIMERA ACTRIZ DEL CUADRO DE ACTORES DE RNE, MADRID, 1947. LETTER FROM THE GENERAL BROADCASTING DEPARTMENT INFORMING JOSEFINA DE LA TORRE OF HER INCLUSION AS LEAD ACTRESS IN THE CAST OF ACTORS AT RNE, 1947

Teatro Invisible

En diciembre de 1944 le ofrecen a Josefina de la Torre la responsabilidad del cuadro artístico de RNE, pero ella cede ese cometido a su hermano. De esta forma, se nombra a Claudio director del llamado Teatro Invisible de Radio Nacional de España. La primera obra radiofónica –cada una duraba una hora– se emite el 26 de febrero de 1945: es *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca. Hasta 1946, siguieron otras de Goldoni, Ramón de la Cruz, Shakespeare, Goethe, Lope de Vega... Y varias adaptaciones, entre las cuales Claudio se encargó de los cuentos de Edgar Allan Poe y Josefina de la Torre adaptó *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín. En conjunto, Claudio de la Torre dirigió un total de ochenta y tres obras radiofónicas.

Claudio y Josefina deciden crear su propia compañía en la primavera de 1944 (él como director artístico y ella como primera actriz), pero estos deseos se cumplirán en 1946. En ese año estrena Claudio *Tren de madrugada* (Comedia dramática en cuatro actos, el primero dividido en dos cuadros). Premio Piquer de la R.A.E. de 1946, contó con la participación de actores de la experiencia de Ricardo Calvo, Guillermo Marín y Elvira Noriega. En efecto, como señala el estudioso Reverón Alonso, ese año es importante en la vida de



los dos hermanos, pues además de estrenarse esta pieza y de crearse la compañía Josefina de la Torre, la mujer de Claudio, Mercedes Ballesteros, estrena *Una mujer desconocida*. La Compañía familiar monta el 3 de mayo de 1946 *Mi querido ladrón!* en Salamanca. Otra obra, *Noche de lluvia*, la representaron en el Teatro Jovellanos de Gijón y después en Bilbao. Esta breve temporada se cierra con *Una mujer desconocida*. Como afirma Juan Manuel Reverón, así termina *la gira, la temporada y la corta vida de la empresa*.

TEATRO PRINCIPAL

COMPANÍA DE COMEDIAS

JOSEFINA DE LA TORRE

Director artístico: CLAUDIO DE LA TORRE



JOSEFINA DE LA TORRE en su deseo de corresponder a las múltiples atenciones recibidas de este público y no pudiendo actuar más tiempo por tener compromisos contraindicados con anterioridad, se presenta en el día de hoy, único que tenía para su descanso

Martes, 10 de Diciembre de 1946 **Única actuación!**

TARDE: A las 7,45 NOCHE: A las 11

ESTRENO de la comedia en cuatro actos, el primero dividido en dos cuadros, original del gran autor italiano Rafael Matarazzo, según la versión de Alberto Alor y Laura Comings.

UNA MUJER ENTRE LOS BRAZOS

Gran éxito de la presente temporada en Madrid, en el Teatro Calderón

REPARTO—Ana María, JOSEFINA DE LA TORRE, Clara, Amalia Rodríguez, Olga, Almudena Ayala, María, Amalia Albaladejo, Elvira, Matilde Vilarinho, Carlos, JOSE SANCHO, Pablo, Juan José Guborni, Fernando, E. Berna, Arturo, Juan Catalá, Alfredo, Tomás Serratoso, Botones, Armando Bono.

PRECIOS:	Tarde	Noche
Sillones de Faltos	6,00	5,00
de Principales	5,00	4,00
Bancos de Principales, filas 1 a 6	3,75	3,00
7 a 13	2,50	2,00

En casa de Don. - Bienes - Valencia


CARTEL DE LA OBRA *UNA MUJER ENTRE LOS BRAZOS* DE RAFAEL MATARAZZO, LLEVADA A ESCENA POR LA COMPANÍA DE COMEDIAS JOSEFINA DE LA TORRE, BAJO LA DIRECCIÓN ARTÍSTICA DE CLAUDIO DE LA TORRE, MADRID, 1946. POSTER FOR PLAY *UNA MUJER ENTRE LOS BRAZOS* BY RAFAEL MATARAZZO, STAGED BY LA COMPANÍA DE COMEDIAS JOSEFINA DE LA TORRE, WITH CLAUDIO DE LA TORRE AS ARTISTIC DIRECTOR, MADRID, 1946

CONTRATO DE ACTUACIÓN ENTRE LA COMPANÍA DE COMEDIAS DE JOSEFINA DE LA TORRE Y LOS EMPRESARIOS DEL TEATRO GAZTAMBIDE DE TUDELA, NAVARRA, MADRID, 1946. CONTRACT BETWEEN LA COMPANÍA DE COMEDIAS DE JOSEFINA DE LA TORRE AND THE TEATRO GAZTAMBIDE DE TUDELA, NAVARRA, MADRID, 1946

appointed Director of the María Guerrero Theatre and took up his post in August 1954. The two of them, together with Josefina's sister-in-law Mercedes Ballesteros and the friends who attended their literary gatherings in the family home in Madrid, discussed how to formulate the new guidelines for this National Theatre. Claudio had already given much thought to the idea that it should put on works by contemporary authors, Spanish as well as foreign. This activity led him to produce over fifty works up to 1960, when he resigned because of disagreement with the way in which the administration wished to run the María Guerrero.

The Little Dido Theatre

A crucial experience in Josefina de la Torre's career was her role in the creation of the *Pequeño Teatro Dido* ("Little Dido Theatre"), a Madrid-based group which was founded in 1955 and died of economic starvation in 1966. To appreciate its true significance in the overall context of innovative theatrical movements from then till now, at the beginning of the twenty-first century, one need only look at a genuine icon of the period: the cover of the first issue of *Primer Acto* (1957), with a picture of the Dido actor



COMPANÍA DE COMEDIAS DE JOSEFINA DE LA TORRE

DIRECTOR ARTÍSTICO: CLAUDIO DE LA TORRE

GERENCIA: NAVARRA, OFICINA TIENELE-PISO MADRID: TEL. 46595

REPERTORIO Y ESTRENOS

"Casa de muñecas", de Ibsen. estreno: comedia de Claudio de la Torre.

"Marcelita y Marcelo", comedia de P. Ballesteros.

"Una mujer entre los brazos", comedia italiana de R. Matarazzo.

"Mi querido Indio", comedia de P. Ballesteros de A. Llorca.

"Una mujer desconocida", comedia de Silvio Tancetti.

"Almas en el condado", drama en tres actos, basado en una comedia de Lewis de Gougenon.

"Toda una vida", comedia de P. Ballesteros de A. Fregu.

"Una de ellas", comedia en tres actos, basada en una comedia de Eduardo Maura y Alberto Alor.

Entre J. Eduardo Moreno, Gerente de la Compañía de Comedias de Josefina de la Torre, y los Sres. Vidua e Hijos de Herógenes Herrero Muru, empresarios del Teatro Gaxtambide, se Tudele, convienen lo siguiente:

1º.- La citada Compañía actuará en el susodicho teatro los días 3 y 4 de Enero de 1947 (ambos inclusive).

2º.- Por su actuación la Compañía percibirá el 50% (cincuenta por ciento) del ingreso bruto de taquilla, deducidos los impuestos de Hacienda Municipal (especial en Navarra) y derechos de autor.

3º.- Los viajes de la Compañía, transportes y acarreos de material, se fijan en Ptas. 200 (doscientas pesetas) en concepto de indemnización.

4º.- Asimismo convienen ambos señores en dar al presente contrato, extendido y firmado por duplicado y a un solo efecto, el valor de un contrato normal, escrito de buena fe.

Madrid, 30 de Octubre de 1946.

Por la Empresa del Teatro Gaxtambide: *Rodrigo Herrero*

Por la Empresa de la Compañía de Comedias: *J. Moreno*

Ramón Corroto, Josefina de la Torre's second husband, who died on 26 June 1980, acting in Samuel Beckett's play *Waiting for Godot*. This so-called "Little Theatre" company, which made such a big contribution to experimental drama in Spain, also performed plays by other dramatists of fundamental importance in the contemporary theatre: Albert Camus, Chekhov, Eliot, Ionesco, Fernando Arrabal, Henri-René Lenormand, Gian Carlo Menotti, André Obey, Eugene O'Neill, John Osborne, J. B. Priestley, George Bernard Shaw and Tennessee Williams.

EL T. O. A. R. VIAJA

Antes de iniciar su temporada madrileña, el T. O. A. R. —uno de los más animosos teatros de cámara de la capital— ha salido de gira. «Los dioses miran de lejos», de Rattigan; «El oso» y «La petición de manos», de Chejov, y «Primavera perdida», de Vandenberghe, son los títulos que llevan en su repertorio. Todos ellos, a excepción del último citado, fueron ofrecidos en Madrid por el T. O. A. R., que tiene el propósito de iniciar su temporada regular —ya ver si es posible alcanzar una obra cada mes!— con la pieza de Vandenberghe.

Josefina de la Torre, Anastasio Alemán y Ramón Corroto encabezan el grupo de ac-



Josefina de la Torre

tores que salió para el Norte. Gijón, Oviedo, Salamanca, Burgos y Bilbao son plazas en las que ya es segura su actuación, siempre bajo la dirección de Alberto Laverón.

Sabemos que tenían el propósito de ofrecer en Oviedo «Los dioses miran de lejos» y «El oso», en función en beneficio de Valencia, y que el día 15 iniciaron la gira en Gijón, montando «Primavera perdida».

Acerca de los proyectos del T. O. A. R., nos dijo Laverón que, tras la obra de Vandenberghe, piensa confiar a Rafael Muñoz Lorente la dirección de una pieza de Betti. Después montará «Sofía Buchner», drama de dos personajes escrito por Martínez Beltrán y premiado en el pasado concurso del T. O. A. R.

La colaboración de Juan Antonio Ildfonso y de José Antonio Valdés cierran la lista de directores. Aunque quizá se confíe a un director cubano el desarrollo de una sesión, en la que se montarían tres obras cortas de su país.

Un momento afectivamente importante en la carrera de Josefina durante la posguerra es la representación de la obra de su hermano Claudio, *Compás*, estrenada con gran expectación en el Teatro Español en 1952, pues la compañía pertenecía al llamado Teatro de Cámara. Luis de Armiñán destacó no sólo el concepto novedoso de la obra, sino la interpretación, desde las páginas del diario *ABC*. Josefina de la Torre se emociona profundamente cuando a su hermano Claudio lo nombran Director del Teatro María Guerrero y toma posesión de su cargo en agosto de 1954. Los hermanos, junto a su cuñada, la escritora Mercedes Ballesteros, y los tertulianos amigos que acuden al domicilio familiar de Madrid, discurren cómo plantear las nuevas directrices de ese Teatro Nacional. Claudio ya ha pensado y repensado que debe estrenar obras de autores contemporáneos, tanto españoles como extranjeros. Esta actividad le llevará a montar más de cincuenta obras hasta 1960, año en que dimite por no estar de acuerdo en cómo la administración quería dirigir el María Guerrero.

Pequeño Teatro Dido

Una experiencia esencial para la carrera de Josefina de la Torre fue su concurso en la creación del Pequeño Teatro Dido, grupo madrileño



que se fundó en 1955 y feneció por inanición económica en 1966. Para percibir su auténtico significado en el conjunto de los movimientos de renovación teatrales desde esa época hasta hoy, comienzos del siglo XXI, basta con un auténtico icono de la época: la cubierta del número inicial de *Primer Acto* [1957], en la que aparece el actor de Dido, Ramón Corroto, segundo marido de Josefina de la Torre, fallecido el 26 de junio de 1980, interpretando la pieza de Samuel Beckett, *Esperando a Godot*. Este Pequeño Teatro, aunque grande por lo que

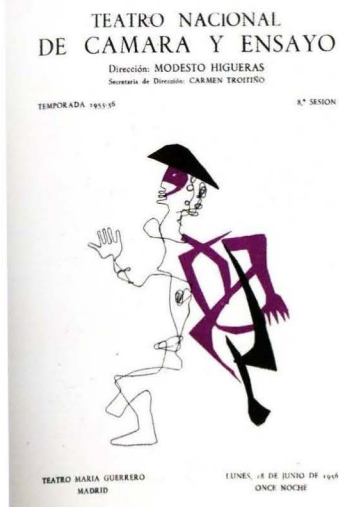


CARTEL DE LA REPRESENTACIÓN EN EL TEATRO DE LA ZARZUELA DE LA COMEDIA MUSICAL *SONRISAS Y LÁGRIMAS* DE RODGERS Y HAMMERSTEIN II, MADRID, 1968. POSTER FOR THE MUSICAL *THE SOUND OF MUSIC* BY RODGERS & HAMMERSTEIN II IN THE TEATRO DE LA ZARZUELA, MADRID, 1968

Performing alternately in the two most important large theatres in Madrid, and as a member of the Teatro Nacional de Cámara y Ensayo (“National Chamber and Rehearsal Theatre”), Josefina participated as a leading actress in several works, including Jean Cocteau’s *Les parents terribles*, alongside Pepita Serrador, on 12 May 1958. José Monleón, the critic of *Triunfo* magazine, emphasised the group’s boldness in tackling this work, but also deficiencies in their staging of an experimental play by an author belonging to the avant-garde of European artistic and literary expression. She appeared as principal actress with the same chamber company in a work with which it attempted to remedy the deficiencies of the critical repertoire and, at the same time, looked towards Europe: *La Guerre de Troie n’aura pas lieu* (“The Trojan War Will Not Take Place”), by Jean Giraudoux, which opened on 14 April 1959 at the Teatro Español in Madrid, in a version by Fernando Díaz-Plaja. The following day, the critics expressed their unequivocal admiration for a work of this calibre: Alfredo Marquerie, in *ABC*, and Adolfo Prego, in *Informaciones*, praised the translation, the staging and Josefina’s performance. On 23 April, in *Triunfo*, José Monleón underlined the importance of the author and the scope of the play, and congratulated

the company on the staging. In 1965, Josefina was once more excited by the success of her brother Claudio in winning the National Prize for Literature for his drama *El cerco* (“The Siege”), which received its premiere the same year at the Teatro María Guerrero, directed by Claudio himself. In 1968, Josefina appeared in the legendary musical *The Sound of Music* at the Teatro de la Zarzuela in Madrid, together with the leading man Alfredo Mayo, by now somewhat advanced in years, and María Jesús Aguirre. In August that same year she played the role of Lady Stevenson in *Halfway Up a Tree*, by Peter Ustinov, in a version by Ana Diosdado, at the Teatro de la Comedia.

Ten years after Claudio de la Torre’s death, Josefina, one of the most remarkable literature and artistic personalities the Canary Islands produced in the twentieth century, brought her intense activity as an actress to an end. Josefina de la Torre, animated by what has come to be called “Millarism”, transcended the limits not only of the century which she utterly filled as a writer, a actress and a singer, but also of the very certainty with which she felt profoundly contemporary, rooted in her origins and projected from her own corner to the remotest confines of the world.



CARTEL DE LA COMPAÑÍA DE TEATRO NACIONAL DE CÁMARA Y ENSAYO DEL TEATRO MARÍA GUERRERO, MADRID, TEMPORADA 1955-1956. POSTER FOR THE COMPAÑÍA DE TEATRO NACIONAL DE CÁMARA Y ENSAYO DEL TEATRO MARÍA GUERRERO, MADRID, SEASON 1955-1956

aportó de experimentación a la escena española, representó también piezas de otros autores fundamentales en el teatro contemporáneo: Albert Camus, Chéjov, Eliot, Ionesco, Fernando Arrabal, Henri-René Leonard, Gian Carlo Menotti, André Obey, Eugene O'Neill, John Osborne, John Boynton Priestley, George Bernard Shaw o Tennessee Williams.

Alternando en los dos coliseos más importantes de Madrid, y como actriz del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, Josefina participó como primera actriz en varias obras, entre ellas, *Los padres terribles*, de Jean Cocteau, junto a Pepita Serrador, el 12 de mayo de 1958. José Monleón, crítico de la revista *Triunfo*, destaca la apuesta arriesgada del grupo y también deficiencias en el montaje de una pieza experimental de un autor perteneciente a las expresiones vanguardistas del arte y de la literatura europeos. Con la misma compañía de cámara, hará aparición, como primera actriz, con una obra que intentaba cubrir las deficiencias de repertorio crítico y que, asimismo, miraba hacia Europa: *No habrá guerra de Troya*, de Jean Giradoux, estrenada el 14 de abril de 1959 en el Teatro Español de Madrid, en versión de Fernando Díaz-Plaja. Al día siguiente, la crítica se lanzó decididamente ante una obra de este calibre: Alfredo Marquerie, *ABC*, y Adolfo Prego, *Informaciones*, celebraron versión, mon-

taje e interpretación de Josefina. José Monleón, en *Triunfo* de 23 de abril, destacó la importancia del autor, el alcance de la pieza y felicitó la puesta en escena. En 1965, Josefina vuelve a entusiasmarse por el éxito de su hermano Claudio al obtener éste el Premio Nacional de Literatura en 1965 por su drama *El cerco*, que se estrena en el Teatro María Guerrero, dirigida por el propio Claudio, ese mismo año. En 1968, Josefina representa en el Teatro de la Zarzuela de Madrid la archiconocida *Sonrisas y lágrimas*, junto con el galán, ya maduro, Alfredo Mayo y María Jesús Aguirre. Interpreta el papel de *Lady Stevenson* en *A mitad de camino*, de Peter Ustinov, en versión de Ana Diosdado, en el Teatro de la Comedia, en agosto de ese mismo año.

Una década después de la muerte de Claudio de la Torre, cesó la intensa actividad interpretativa de Josefina, una de las personalidades literarias y artísticas de mayor singularidad que ha dado Canarias durante el siglo XX. Josefina de la Torre, animada de lo que se ha dado en llamar “millarismo”, ha desbordado no sólo el siglo que llenó plenamente con sus facetas de escritora, actriz y cantante, sino la propia certeza de sentirse profundamente contemporánea, enraizada en sus principios y proyectada desde su rincón a los secretos confines del mundo.



Fernández Sagaseta, junto a Edgar Neville, durante el rodaje de la película española «Correo de Indias», en la que destacó como excelente colaborador del director



Fernández Sagaseta es el de la gorra, y este conjunto pertenece a los Estudios de Joinville cuando se rodaba «Cinópolis», una película dirigida por Costantini e interpretada por Imperio Argentina y Tony d'Algy

Ayudantes de DIRECCIÓN

QUEREMOS ocuparnos ahora de este sector tan importante del cine, al que pertenece el ayudante de dirección, cuya labor queda siempre envuelta en los claroscuros del *plateau* y consignada en los títulos que dan principio al film que se ha realizado, títulos que pocas veces leen la mayoría de los espectadores.

Para empezar hemos elegido un nombre popular, el más antiguo en su oficio: Enrique Fernández Sagaseta.

Empezó su carrera cinematográfica en París en el año 1924. Bajo la dirección de Benito Perojo, intervino en la realización de la versión muda de *Boy*. Luchando y venciendo las múltiples dificultades que en Francia se le presentaban, vivió allí doce años, en los cuales se especializó en cuanto a cinematografía se refiere. Una vez adquirida expe-

riencia y preparación, Fernández Sagaseta actúa en las casas Gaumont y Pathé, destacándose en diversas actividades.

En el año 1935 regresa a su Patria. Y vuelve a trabajar junto a Perojo para la casa Cifesa. Desde entonces, Fernández Sagaseta no ha dejado de trabajar en nuestro cine. Innumerables cartas con tentadoras ofertas le llegan frecuentemente. Pero él sigue firme en la capital de España, alentando siempre su ilusión más ferviente: llegar a dirigir algún día. En el curso de su carrera, ha trabajado junto a Fernando Mignoni, Sabino A. Micón, José López Rubio, Edgar Neville, José María Castellvi... En 1941 es contratado por Ulargui Film como primer ayudante de la producción de la casa.

Durante su estancia en Francia trabaja a las órdenes de Duvivier, de Abel Gance, hoy entre nos-

otros. Y con Dupont, el célebre realizador *riété*. Actúa junto a la famosa actriz Gaby Morlay. Y su primer intento frente a la cámara lo hizo en *Violetas imperiales*, con Raquel Meller. Fernández Sagaseta también ha sido actor!

Ultimamente, Sagaseta está siempre solicitado por todas las Empresas, pues su labor intelectual es bien conocida de todos.

Completan esta página varias e interesantes fotografías de las actividades de este incansable ayudante de dirección, en las cuales le vemos con los más destacados directores de nuestro cine y algunas de nuestras populares estrellas.

Las últimas películas en las que ha intervenido Fernández Sagaseta son *Café de París* y *El camino del amor*.

JOSEFINA DE LA TORRE

El ayudante de dirección, en una de sus funciones características, repasando el diálogo antes de rodar. Labor siempre envuelta en los claroscuros del «plató» y en los letreros de un film



Miguel Liger escucha al director López Rubio la explicación de una escena. Y la realiza... Y en este hacer y volver hacer es punto de apoyo en la actividad cinematográfica el ayudante de dirección, que aquí lo es Fernández Sagaseta

PRIMER PLANO

revista española de cinematografía





JOSEFINA NO ES BELA Z
JOSEFINA IS NOT BELA Z

JUAN MILLARES ALONSO

REPORTAJE DE JOSEFINA DE LA TORRE SOBRE LOS AYUDANTES DE DIRECCIÓN, PUBLICADO EN LA REVISTA *PRIMER PLANO*. MADRID, 1944. REPORT BY JOSEFINA DE LA TORRE ON ASSISTANT DIRECTORS, PUBLISHED IN THE MAGAZINE *PRIMER PLANO*. MADRID, 1944

JOSEFINA DE LA TORRE PROTAGONISTA DE LA PORTADA DE LA REVISTA *PRIMER PLANO*. MADRID, 1943. JOSEFINA DE LA TORRE ON THE COVER OF THE MAGAZINE *PRIMER PLANO*. MADRID, 1943

JOSEFINA DE LA TORRE, CA. 1930

THE WRITER MAX AUB, AN ANTIFASCIST REPUBLICAN exiled in Mexico, returned to Spain in 1969 and wrote some bitter and disquieting memoirs in which he expressed his incomprehension of a landscape and people he no longer recognised. The heroic Spain of exile collided head-on with the real, vulgar Spain of Francoist developmentalism. Aub met the writer Juan Benet and spoke to him about a project on “lost thought”, on the work of the exiles, and Benet replied that it would be a good idea to do the same for those who stayed behind. “Three hundred thousand of you left, but thirty million stayed here”, said Benet. And Max Aub wondered: “What did they write? What did they do?”

Spain in the forties was a wilderness still dominated by the smoking ruins of a traumatic civil war. A silence of the dead, of prisons where many idealists, convinced they could change this country of extremes, waited to be sentenced, of cities where the only

EL ESCRITOR MAX AUB, REPUBLICANO, ANTIFASCISTA y exiliado en México, vuelve a España en 1969 y escribe unas amargas e incómodas memorias en las que expresa su incompreensión por un paisaje y una gente que ya no reconoce. La España heroica del exilio se da de bruces con la España real, vulgar, del desarrollismo franquista. Max Aub se encuentra con el escritor Juan Benet y le habla de su proyecto sobre el “pensamiento perdido”, sobre la obra de los exiliados, y Benet le contesta que sería bueno hacer lo mismo con los que se quedaron. *Os fuisteis 300.000, aquí se quedaron 30 millones*, dice Benet. Y se pregunta Max Aub, *¿qué escribieron, qué hicieron?*.

España en la década de los cuarenta es un páramo donde todavía humean las ruinas de una traumática guerra civil. Un silencio de muertos, de cárceles donde esperan condena muchos idealistas convencidos de que podían cambiar este país extremo, de ciudades donde



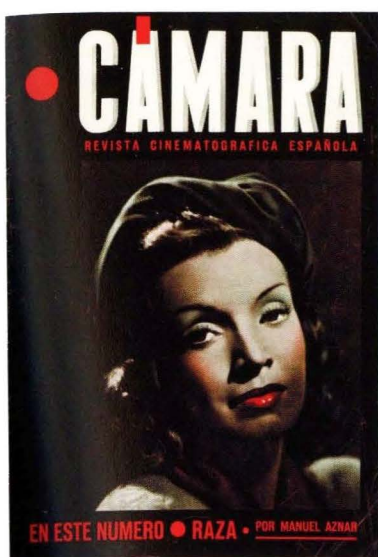
PORTADA Y PRIMERA PÁGINA DE LA REVISTA CINEMATOGRAFICA CINEGRAMAS, OCTUBRE, 1935. COVER AND FIRST PAGE OF THE FILM MAGAZINE CINEGRAMAS, OCTOBER, 1935

sound to be heard was the gloomy tolling of the church bells, the solemn voices of imperial rhetoric or the growing roar of the football stadiums. If the Civil War was brutal (the images of it are still horrifying and heartrending), the postwar years, on the other hand, were ugly, mean, sad and mediocre. And partly invisible, because the repression, the trials, the imprisonments and the killings had no place in the bombastic gestures and speeches of the triumphant Regime. Intelligence (albeit disguised as Communism, Judaism and Freemasonry) was the enemy beast, and censorship the effective instrument with which to combat it.

The world of culture became the arena in which the battle for the ideological survival of the new regime would be fought. And within that world, the cinema was the most dangerous element. Because of its influence, its seductive power, its enormous popularity. The cultural and ecclesiastical authorities knew it, and so did Franco, who, like all tyrants, was a frustrated artist. And like all tyrants, he liked megalomaniac art. It is a necessity for those mediocre little characters who suddenly find themselves swept to eminence on the waves of history. His masterpiece had to be a tomb, a gigantic funerary monument as a repository for his

own remains and a permanent reminder of the carnage and destruction which was to be the prelude, the dress rehearsal, for the greatest industrialised slaughter in history. But of all the arts, the one Franco liked best was film. In a sumptuous, highly ornate little private cinema with red curtains and gold cords, the little dictator enjoyed his favourite films and imagined stories of his own. Franco was well aware that the cinema was a poison, the most perfect poison with which to corrupt the vulnerable minds of Spaniards, which had now been rescued by his "Crusade" from the pernicious influence of wicked, corrosive ideas.

It is hard to imagine how the new (old) times of early Francoism in the forties affected those members of the Generation of 1927 who had survived the war and decided to face up to the political and cultural atmosphere of the Movimiento Nacional (the fascist "National Movement"). How are we to understand the effects of the war on a placid, exquisite, cultured character like Claudio de la Torre, who had been the first Lector in Spanish at Cambridge University in 1920 and had won the National Prize for Literature in 1924? When we read through his biography and come across that Chekhovian *Teatro Mínimo* founded under his direction in 1927, in the patio of the



PORTADA DE LA REVISTA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA CÁMARA, MADRID, 1941. COVER OF THE SPANISH FILM MAGAZINE CAMARA, MADRID, 1941

sólo se escucha el lúgubre tañido de las campanas de las iglesias, las voces solemnes de la retórica imperial o el rugido creciente de los estadios de fútbol. Si la Guerra Civil fue brutal (sus imágenes todavía nos asombran y nos conmueven), la posguerra, sin embargo, fue fea, ruin, triste y mediocre. Y, en parte, invisible, porque la represión, los juicios, los encarcelamientos y los asesinatos quedaban fuera del gesto y el discurso ampuloso del Régimen triunfante. La inteligencia era la bestia enemiga (aunque se disfrazara de comunismo, judaísmo y masonería), y la censura el instrumento eficaz para combatirla.

El mundo de la cultura sería entonces el campo donde se libraría la batalla por la supervivencia ideológica del nuevo régimen. Y dentro de ese mundo, el cine era la pieza más peligrosa. Por su influencia, por su capacidad de seducción, por su enorme popularidad. Lo sabían los jefes culturales y eclesiásticos, y lo sabía muy bien Franco que, como todos los tiranos, era un artista frustrado. Y, como todos los tiranos, gustaba de un arte megalómano. Una necesidad de estos pequeños y mediocres personajes que se ven, de pronto, encumbrados por la ola de la historia. Su obra maestra no podía ser otra que una tumba, un gigantesco monumento funerario donde reposar sus propios huesos y recordar para siem-

pre la carnicería y la destrucción que serían el preámbulo, ensayo general, de la mayor manzana industrial de la historia. Pero, de todas las artes, la que más le gustaba a Franco era el cine. En una fastuosa y recargada salita privada de cortinajes rojos y cordones dorados, el pequeño dictador disfrutaba de sus películas preferidas e imaginaba historias propias. Franco sabía perfectamente que el cine era un veneno, el más perfecto veneno para corromper las vulnerables mentes de los españoles, que ya habían sido rescatados, gracias a la “cruzada”, de la nefasta influencia de ideas impías y corrosivas.

Cuesta imaginar cómo vivieron los nuevos (viejos) tiempos del franquismo inicial de los cuarenta los miembros de la Generación del 27 que habían sobrevivido a la guerra y decidido afrontar la atmósfera política y cultural del Movimiento Nacional. Cómo entender las consecuencias de la guerra en un personaje tranquilo, exquisito y culto como Claudio de la Torre, que había sido primer lector de español en la Universidad de Cambridge en 1920, y Premio Nacional de Literatura en 1924. Cuando repasamos su biografía y nos encontramos con aquel chejoviano *Teatro Mínimo* inaugurado en 1927, montado en el patio de la casa familiar de la playa de Las Canteras bajo su dirección, podemos imaginar aquel

family's house at the beach of Las Canteras, we can imagine that cultured, refined ambience, those evenings of poetry, theatre and music, that atmosphere full of sensibility and appreciation of beauty. And all this in a remote corner of this ungrateful country, in the backwater of the Canarian Archipelago, where some families, as in other corners of Spain, periodically celebrated the luminous pleasure of culture, beauty and art. We find the young Josefina, with her first book of poems already published, in Madrid in 1927, Madrid in the years of the artistic avant-garde which foreshadowed the joyous advent of the Second Republic, and we can see how that Madrid must inevitably have aroused the enthusiasm of a young woman of twenty devoted to the world of artistic creation.

The Generation of 1927 was captivated by the cinema. It was the first generation of intellectuals and artists to look without disdain on such a popular entertainment. On the contrary, they approached it with enthusiasm at having discovered a new field for experimentation which they found powerfully attractive. Gómez de la Serna, Lorca, Alberti, Dalí, Buñuel, Aub, Giménez Caballero, Mallo, Cernuda, Neville, Claudio de la Torre, and many others pursued their interest in the cinema in an intensely active way in dis-

cussion groups, journals and film clubs. And some of them, after the war was over, were to devote themselves professionally to the cinema within Spain. In 1931 Claudio went to France to begin his career in films working on the Spanish versions of American movies from Paramount, which were remade with Spanish actors or simply dubbed into Spanish in the studios at Joinville, near Paris. It was there that Josefina de la Torre had her first professional contact with the cinema.

Emilio Sanz de Soto, a writer and film historian and a close friend of Buñuel, recalls the Aragonese director's strong links with Claudio, with whom he had worked during the Paramount period in France, and explains the circumstances in which they found themselves at the outbreak of the military uprising in 1936. Sanz de Soto says: "Just after the Civil War broke out, Buñuel found out that his close friend Claudio de la Torre had married Mercedes Ballesteros, who had been one of the girlfriends Buñuel had been particularly fond of. Years before, Mercedes Ballesteros and Buñuel had won the international Charleston competition in San Sebastián. When Buñuel heard about the wedding, he got into his convertible... and took them a present, a picture by Max Ernst... What happened was that while Buñuel was having lunch with De la

ambiente culto y refinado, aquellas veladas llenas de poesía, de teatro, de música, aquella atmósfera llena de sensibilidad y gusto por la belleza. Y todo ello en un lejano rincón de este país ingrato, en esta apartada esquina del Archipiélago canario, donde algunas familias, como en otros rincones de la geografía española, celebraban periódicamente el luminoso placer de la cultura, la belleza y el arte. Vemos a la joven Josefina en el Madrid de 1927, publicado ya su primer libro de poemas, el Madrid de los años de las vanguardias artísticas que apuntan el advenimiento gozoso de la II República, y vemos que, necesariamente, aquel Madrid tenía que entusiasmar a una joven de 20 años volcada al mundo de la creación artística.

El cine deslumbró a la generación del 27. Fue la primera generación de intelectuales y artistas en mirar, sin desdén, un espectáculo tan popular. Antes al contrario, se acercaron a él con entusiasmo, por el descubrimiento de un nuevo campo de experimentación que les atraía poderosamente. Gómez de la Serna, García Lorca, Alberti, Dalí, Buñuel, Aub, Giménez Caballero, Mallo, Cernuda, Neville, Claudio de la Torre... y otros muchos desarrollaron una intensa actividad cinéfila en tertulias, revistas y cine clubes. Y algunos de ellos, después de acabada la guerra, se dedicarían

profesionalmente al cine dentro de España. En 1931 Claudio se va a Francia a comenzar su carrera cinematográfica, trabajando en las versiones españolas de las películas norteamericanas de la Paramount que se volvían a rodar con actores españoles o, simplemente, se doblaban al castellano en los estudios de Joinville, cerca de París. Allí inicia Josefina de la Torre su contacto profesional con el cine.

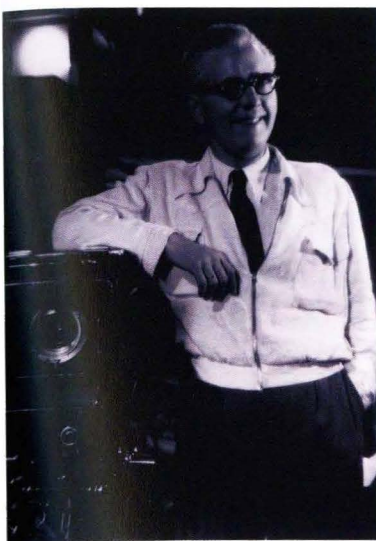
Emilio Sanz de Soto, escritor e historiador de cine y muy amigo de Buñuel, recuerda la fuerte vinculación del director aragonés con Claudio, con quien había trabajado en la época de la Paramount en Francia, y explica las circunstancias que vivieron al estallar la rebelión militar en el año 1936. Dice Sanz de Soto: *Recién empezada la Guerra Civil, se entera Buñuel de que Claudio de la Torre, su amigo íntimo, se ha casado con Mercedes Ballesteros, que había sido una de las novias que le habían hecho tilín a Buñuel. Años antes, Mercedes Ballesteros y Buñuel, habían ganado el concurso internacional de charleston en San Sebastián. Cuando Buñuel sabe lo de la boda, coge su coche descapotable [...] y les lleva un regalo, un cuadro de Max Ernst [...]. La cuestión es que, estando comiendo Buñuel con De la Torre y Mercedes, aparece un coche, creo que de la FAI [...]. Yo tenía un carnet de socialista, pero creo que lo rompí, y*

Torre and Mercedes, a car arrived, from the FAI [Iberian Anarchist Federation], I think. [...] 'I used to have a socialist party card, but I think I tore it up. What have you got?', Buñuel asked Claudio de la Torre. And the latter replied: 'Well, I don't think I've got anything apart from a photograph of my mother dressed as a freemason'." [...] "Which from the fascists' point of view was the most abominable thing on earth", as Luis Buñuel adds in his memoirs, where he gives a slightly different version of this anecdote. The two of them got out of their predicament thanks to Claudio's maid, whose boyfriend was an anarchist. Sanz de Soto continues: "Later Claudio and Mercedes left Madrid, because Claudio went over to the other side. But I don't know exactly what happened. Mercedes Ballesteros is another of those women that you can't put on the Francoists' side just like that. A boy of today can't understand all this, it's impossible."

Many years later, in 1969, Max Aub recalled his friend Claudio on his visit to Madrid: "Opposite me was Claudio de la Torre, utterly resigned, without showing it. So courteous, so refined, so good-natured. What was he to do? What attitude was he to adopt? As polite then as now, quiet..., pursued by no-one, but obliged to take refuge in an embassy and spend the whole war there because of his

political family... He kept quiet, or said he didn't know, he couldn't remember. With a heart as excellent as his manners, he wasn't cut out for 'all that'. A peaceable and honest man, what was he to think of this world in which fate had obliged him to live? Perhaps he didn't dare say it even to himself."

In 1940, we once again find the De la Torre siblings, Claudio and Josefina, back in Madrid, where they had embarked on their cinematic adventure. In the words of the critic Diego Galán: "The Spanish cinema, almost since its inception and up until a few years ago, has been one of the most backward, clumsiest and least interesting in the Western world. And of course the forties were to be the most outrageous, crazy, curious and pathetic decade in its own history." The historical, political, social and economic circumstances of the time allowed those particular films to be made, and the filmmakers either participated enthusiastically in the aberration of trying to create an image of a country that did not exist, or else were obliged to submit to the directives of the Regime. All this was done in an attempt to create a "national cinema" that would promote the imperial, "folkloric", heroic and religious delusions of the mythology of the Glorious National Movement.



CLAUDIO DE LA TORRE, CA. 1940

tú, ¿que tienes?, pregunta Buñuel a Claudio de la Torre. Y éste responde: *Pues mira, yo creo que no tengo nada más que una fotografía de mi abuelo vestido de masón. [...] Lo cual era para los fascistas la cosa más abominable de la Tierra*, añade en sus memorias Luis Buñuel, que cuenta esta anécdota de forma algo diferente. Los dos salen del atolladero gracias a la criada de Claudio que tenía un novio anarquista. Y continúa Sanz de Soto: *Más tarde Claudio y Mercedes salieron de Madrid, porque Claudio se pasó al otro lado. Pero no sé cómo fue aquello. Mercedes Ballesteros es otra de las mujeres a las que no se puede meter en el lado de los franquistas así porque sí. Todo esto un chico actual no lo puede entender, es imposible.*

Muchos años después, en 1969, Max Aub recuerda a su amigo Claudio en su visita a Madrid: *Frente a mí, Claudio de la Torre, tan resignado, sin parecerlo. Tan atento, tan fino, tan bueno. ¿Qué puede hacer? ¿Qué actitud tomar? Tan bien educado ayer como ahora, callado [...], a quien nadie perseguía y que tuvo que refugiarse en una embajada, y pasar allí toda la guerra, por su familia política [...] Calla, o dice que no sabe, que no se acuerda. Con el corazón tan excelente como sus maneras, tampoco estaba hecho para “lo otro”. Hombre de paz y de fiar, ¿qué pensar de este*

mundo en que le ha tocado moverse? Tal vez no se atreva a decírselo ni a sí mismo.

En 1940, volvemos a encontrarnos a los hermanos De la Torre, Claudio y Josefina, de nuevo en Madrid, embarcados en la aventura del cine. En palabras del crítico Diego Galán: *El cine español, casi desde sus orígenes y hasta hace pocos años, ha sido uno de los más atrasados, torpes y faltos de interés del mundo occidental. Y, desde luego, la década de los cuarenta se erige en la más extravagante, enloquecida, curiosa y patética de su propia historia.* Las circunstancias históricas, políticas, sociales y económicas hicieron posible esas particulares películas y los cineastas, o bien participaron con entusiasmo de aquel desatino que pretendía dar la imagen de un país que no era, o se plegaron necesariamente a las directrices del Régimen. Se intentaba así construir un “cine nacional” que participara de los delirios imperiales, folclóricos, heroicos y religiosos del imaginario del Glorioso Movimiento Nacional.

El don de la elegancia

El proteccionismo económico y la censura fueron claves para controlar una industria cultural cuyos trabajadores eran observados con



FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA *PRIMER AMOR*, DIRIGIDA POR CLAUDIO DE LA TORRE, 1941. STILL FROM THE FILM *PRIMER AMOR*, DIRECTED BY CLAUDIO DE LA TORRE, 1941

A Gift for Elegance

Economic protectionism and censorship were key methods of controlling a cultural industry whose workers were watched with special attention to avoid possible “infiltrators”. The Spanish cinema during the early years of the Dictatorship consisted mainly of literary adaptations. The implacable censorship, and the fear of falling foul of it, led producers to refrain from attempting to take the risk of presenting projects using original scripts, opting instead to resort to texts which had already been approved beforehand by the official cultural authorities. That is why Claudio’s first film, in 1941, was not an original text

of his own but an adaptation of a work by Turgenev, *Primer amor* (“First Love”). This production is surprising in a cinema industry in which practically all the films being made were adaptations from Spanish authors, in accordance with the Regime’s obsession with exalting all things national and rejecting foreign culture. And a work by a Russian author to boot!

Claudio invited Josefina to take part in this film as a “singer”. However, she does not figure as assistant director, a task she carried out in place of her brother Bernardo, who was ill, and who does appear as such in the film’s credits.

One of the things which characterises the work of Claudio de la Torre, from his very first film, is the elegance of his *mise-en-scène*, his exquisite command of cinematic form, which was gradually refined with each new film. The director José Luis Borau remembers Claudio as an “author and director, practically forgotten nowadays, [who] wrote some of the most impeccable comedies of the period, at least from the formal point of view”.

In two interviews published in the magazine *Primer Plano* (“Close-Up”), Josefina expressed her feelings of disappointment at the memory of her first appearance in films under

especial atención para evitar posibles “infiltrados”. El cine español de los primeros años de la Dictadura fue, mayoritariamente, un cine de adaptaciones literarias. La implacable censura, y el temor a sufrir sus rigores, hacía desistir a los productores de intentar arriesgarse a presentar proyectos de guiones originales, optando por el recurso a los textos ya aceptados previamente por las instancias culturales oficiales. De ahí que, en 1941, la primera película de Claudio no iba a ser un texto original suyo, sino la adaptación de una obra de Turguenev, *Primer amor*. Sorprende esta producción en una cinematografía en que la práctica totalidad de sus películas eran adaptaciones de autores españoles, todo ello en línea con la obsesión del Régimen por la exaltación de lo nacional y el rechazo de la cultura extranjera. ¡Y encima la obra de un autor ruso!...

Claudio llama a Josefina a participar en esta película como “cantante”. No figura, sin embargo, como ayudante de dirección, tarea que desempeñó sustituyendo a su hermano Bernardo, enfermo, quien sí aparece como tal en los títulos de crédito de la película.

Una de las características del cine de Claudio de la Torre, ya desde la primera película, es la elegancia de su puesta en escena, su exquisi-



ta forma cinematográfica, que se irá depurando en cada nueva película. El cineasta José Luis Borau recuerda a Claudio como *autor y director, hoy prácticamente olvidado*, [que] *escribiría algunas de las comedias más intachables, al menos en su aspecto formal, de la época*.

En dos entrevistas publicadas en la revista *Primer Plano*, Josefina se siente decepcionada al recordar su primera intervención en el

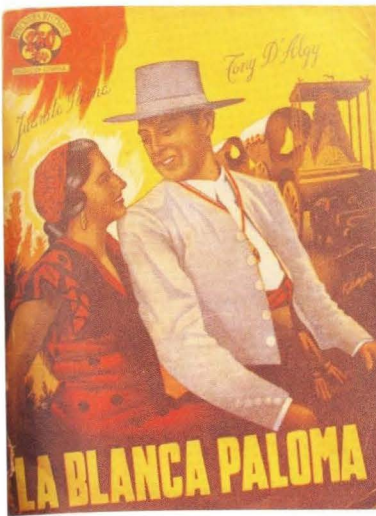
RESEÑA EN LA PRENSA DE LA ÉPOCA DEL RODAJE DE LA PELÍCULA *PRIMER AMOR*, DIRIGIDA POR CLAUDIO DE LA TORRE, 1941. PRESS REVIEW OF THE FILMING OF *PRIMER AMOR*, DIRECTED BY CLAUDIO DE LA TORRE, 1941

the direction of her brother Claudio: disappointment about her work as assistant director, which she did not enjoy at all; about the very small part she had been given to play, or rather sing; and about the unfulfilled promise that she would be paid something for her work. “I got nothing, absolutely nothing, for my first film”, Josefina told the journalist from the magazine. And she added: “For God’s sake don’t say which film it was! Just say that I was disappointed.”

The following year, 1942, Claudio again invited Josefina to play a small part in his next film, *La blanca paloma* (“The White Dove”). It was another adaptation, this time of a rancid and, inevitably, religious work by Alejandro Pérez Lugín, originally entitled *La Virgen del Roció ya entró en Triana* (“The Virgin of the Dew has Now Entered Triana”), in which the Virgin, naturally, has to intervene to resolve a tangled love story. As well as conforming to the dominant trend of religious cinema, this film belongs to the no less important genre of the musical, or, to be more exact, “folkloric” cinema, with its popular, traditional songs which were to be one of the mainstays of Spanish film-making in this decade. And indeed, this second film by Claudio marked the cinematic debut of Juanita Reina, and was therefore punctuated

throughout by the inevitable string of songs from that popular singer. On this occasion, Josefina appears in the credits, in the list of actors and characters, as the “Nurse”, another minor character who briefly tends the injured protagonist, the worthy but poor suitor of Juanita Reina, who, of course, is also pursued by a stupid, unpleasant and ostentatiously rich candidate.

Albeit in a short sequence, Claudio presents us with Josefina as an elegant, tall, blond figure with pale eyes, a somewhat exotic presence compared with the racial type of the strong-willed Spanish woman, which was all the rage in the period. This was her second experience as an actress in the Spanish cinema, and although I do not know what Josefina thought of her very brief appearance in this film, it does not look as though this occasion made up for the initial disappointment which she expressed after her cinematic debut. A promising future in films then seemed to open up before this actress whose career had just begun. That same year, 1942, she was invited to take part in a film directed by Julio Flechner, entitled *¿Y tú, quién eres?* (“And Who Are You?”), in which Josefina played the role of Mother Sacramento. I find it impossible to imagine Josefina de la Torre as a Spanish nun.



CARTEL Y FOTOGAMA DONDE VEMOS A JOSEFINA DE LA TORRE EN LA PELÍCULA LA BLANCA PALOMA, DIRIGIDA POR CLAUDIO DE LA TORRE, 1942. POSTER AND STILL WITH JOSEFINA DE LA TORRE IN THE FILM LA BLANCA PALOMA, DIRECTED BY CLAUDIO DE LA TORRE, 1942

cine de la mano de su hermano Claudio. Decepción por el trabajo de ayudante de dirección, que no le gustaba nada; por el escaso papel a interpretar, cantar más bien, que le habían dado; y por la promesa, incumplida, de cobrar algo por su trabajo. *No cobré nada, absolutamente nada, por mi primera película*, dice Josefina al periodista de la revista. Y añade: *Por Dios, no diga usted qué película fue aquella! Diga que fue para mí un desencanto*.

Al año siguiente, 1942, Claudio vuelve a llamar a Josefina para un pequeño papel en su siguiente película, *La blanca paloma*. De nuevo una adaptación. En este caso de una obra de rancio e inevitable carácter clerical de Alejandro Pérez Lugín, titulada originalmente *La Virgen del Rocío ya entró en Triana*, donde, naturalmente, la Virgen tiene que intervenir para resolver un desarreglo amoroso. Esta película se apunta, además de a la corriente dominante de cine religioso, a la no menos importante de cine musical, o mejor, de cine folclórico, con canciones que serán uno de los puntales de la cinematografía española de la década. Efectivamente, esta segunda película de Claudio supone el debut de Juanita Reina en el cine y, por tanto, el después del inevitable rosario de canciones de la tonadillera a lo largo de todo el film. En esta oca-



sión, Josefina aparece en los títulos de crédito, en el elenco de actores y personajes, como “enfermera”. También en un fugaz personaje que atiende al accidentado protagonista, el pretendiente, bueno y pobre, de Juanita Reina, a quien, por supuesto, también persigue un aspirante tonto, malo y descaradamente rico.

Aunque en una breve secuencia, Claudio nos muestra a una Josefina elegante, rubia, alta, de ojos claros; una presencia algo exótica para los tipos raciales de mujer española de rompe y rasga que hacían furor en la época. Segunda experiencia como actriz en el cine español y, aunque desconozco las impresiones de Josefina sobre su brevísima intervención en esta película, no parece que la decepción inicial que manifestó tras su debut cinematográfico



RETRATO DE LA ACTRIZ CONCHITA MONTES, DEDICADO A JOSEFINA DE LA TORRE, 1949. PORTRAIT OF THE ACTRESS CONCHITA MONTES, DEDICATED TO JOSEFINA DE LA TORRE, 1949

Her next film was also directed by Claudio. Its opening sequence transports us into the characteristic atmosphere and settings of high comedy in the golden years of Hollywood: palatial houses with unbelievably spacious vestibules where voluptuous staircases permit the triumphal descent of the leading characters, who tend, moreover, to be Counts, Marquises or Baronesses and, in addition, are permanently dressed in formal evening clothes. The Spanish cinema opted decisively for the dream factory as a consolation for the

hunger, destitution and misery of the hard, bleak postwar years. Far from succumbing to the temptation of neorealism, criticising or addressing the tremendous problems faced by the populace, the officially controlled cinema showed a world so far beyond the reach of the audience that they took refuge in the darkened auditorium as if they were witnessing an utterly delirious fantasy.

The third film directed by Claudio de la Torre, and also written by him, *Misterio en la marisma* ("Mystery in the Marshes", 1943), promised in its very title a certain atmosphere of enigmatic intrigue, combined with the inevitable amorous imbroglio, all of which is handled with a greater command of cinematic form than in his previous films. The cast was headed by a true star of the Spanish cinema of the forties, Conchita Montes, an appealing, skilful, self-assured actress who was to achieve some memorable performances with Edgar Neville and who under Claudio's direction demonstrated once again the fluency, the discreet, somewhat distant grace, like a genuine aristocrat, which made her indispensable in the difficult genre of Spanish high comedy. Josefina was summoned again by her brother, this time for a supporting role: the sinister, wily Arlette, another singer and accomplice of a high-flying thief. This film



IMAGEN DEL RODAJE DE LA PELÍCULA *MISTERIO EN LA MARISMA* DIRIGIDA POR CLAUDIO DE LA TORRE, 1943. SCENE FROM SHOOTING OF *MISTERIO EN LA MARISMA*. DIRECTED BY CLAUDIO DE LA TORRE, 1943.

se haya visto compensada en esta ocasión. Parece que se abre entonces un prometedor futuro cinematográfico a la recién estrenada actriz. Ese mismo año, 1942, es llamada a participar en una película dirigida por Julio Flechner, titulada *¿Y tú, quién eres?*, en la que Josefina interpreta el papel de la MADRE SACRAMENTO. Imposible imaginarme a Josefina de la Torre haciendo de monja española.

Su siguiente película será también dirigida por Claudio. Su arranque nos introduce en el ambiente y los escenarios propios de la alta comedia de los años dorados de Hollywood.

Casas como palacios con vestíbulos inverosímiles donde escaleras voluptuosas permiten el descenso triunfal de los protagonistas que, además, suelen ser condes, marqueses o baronesas, y van, encima, permanentemente vestidos de etiqueta. El cine español se apuntaba decididamente a la fábrica de sueños como consuelo contra el hambre, la miseria y la tristeza de una posguerra dura y desesperanzada. Lejos de cualquier tentación neorrealista, crítica o aproximación a los tremendos problemas de la población, el cine bajo tutela oficial mostraba un mundo tan inalcanzable para el espectador que éste se refugiaba en la sala oscura como si asistiera a la más delirante de las fantasías.

La tercera película dirigida por Claudio de la Torre, y escrita por él, *Misterio en la marisma* (1943), ya promete en su título una cierta atmósfera de enigmática intriga, mezclada con el inevitable enredo amoroso; todo ello tratado con un mayor dominio de la forma cinematográfica que en sus películas anteriores. Al frente del reparto una verdadera estrella del cine español de los cuarenta, Conchita Montes, simpática, hábil, desenvuelta, una actriz que con Edgard Neville conseguiría interpretaciones memorables y que, con Claudio, volvería a demostrar aquella soltura, aquella gracia discreta y, en parte, distante,

also contains an element of comedy with a humorous character, inevitably Andalusian, which Claudio carries off with his customary good taste, and there is a masterly sequence in which Josefina sings at the piano, swathed in an air of mystery, with the counterpoint between the song, on the one hand, and the characters wandering solemnly through the aristocratic mansion, on the other. Claudio's exquisite *mise-en-scène*, the beautiful empty shots which start with a quivering of the shadows announcing the appearance of one of the characters, Conchita Montes wandering slowly and disturbingly, in semi-darkness, though the vast rooms, and the stylish camera movements in this sequence provide a measure of the formal sensitivity of this elegant director.

With *Misterio en la marisma* Claudio de la Torre's cinematic work came to an end: three films which, in a sense, amounted to a disappointment, considering that he had an excellent chance of becoming a great filmmaker within the vulgar cinematic world of the period. Sanz de Soto spoke again of Claudio: "Another lost hope. This figure from the Generation of 1927, unjustly forgotten nowadays, was in many respects a precursor, elegantly reserved, silent." His three films turned out to be spiritless,

lifeless, muted, devoid of cinematic brilliance. After them he returned to the world of literature and the theatre. "It is actually a great pity that a person of his cultural resources did not fulfil his potential as a filmmaker." In his disappointment, Sanz de Soto was doubtless exaggerating Claudio's failure as a director.

That same year, 1943, was when Josefina de la Torre seemed to become established as a new star in the modest firmament of the Spanish cinema. Her appearance on the cover of the April issue of *Primer Plano* ("Close-Up") and her contributions to this magazine through interviews with actors, recollections of her years in Joinville and the interview she herself gave them, finally demonstrated that this dynamic woman had definitely arrived in the film world. Significantly, one discovers, by reading through this popular film magazine of the period, how censorship exercised its control not only from the outside but also by being internalised by those who wrote for the magazine, as was the case with Josefina. In her article "*¡Aquellos tiempos de Joinville!*" ("Those Days in Joinville!"), she names Spanish film actors, technicians and directors who worked in the Paramount studios in the thirties, but surprisingly, although she refers to important directors of the period — Florian



JOSEFINA DE LA TORRE, EN SU PERSONAJE DE ARLETTE, EN UN FOTOGAMA DE LA PELÍCULA *MISTERIO EN LA MARISMA*, 1943. JOSEFINA DE LA TORRE AS ARLETTE IN A STILL FROM THE FILM *MISTERIO EN LA MARISMA*, 1943

como una auténtica aristócrata, que la hacían imprescindible para la dificultosa alta comedia española. Josefina vuelve a ser requerida por su hermano, en esta ocasión para un papel secundario: la oscura y taimada ARLETTE, de nuevo una cantante cómplice de un ladrón de altos vuelos. Hay también en esta película un espacio para la comedia con personaje gracioso, inevitablemente andaluz, que Claudio resuelve con su habitual buen gusto, como magistral resulta la secuencia en que Josefina al piano canta envuelta en una atmósfera de

misterio con el contrapunto entre la canción, por un lado, y los personajes, que deambulan ceremoniosamente por la aristocrática mansión. La exquisitez de la puesta en escena de Claudio, los hermosos planos vacíos que arrancan con el temblor de las sombras que anuncian la aparición de algún personaje, el lento e inquietante deambular de Conchita Montes, en penumbra, por las enormes estancias, y los elegantes movimientos de cámara de esta secuencia dan la medida de la sensibilidad formal de este elegante director.

Con *Misterio en la marisma* termina la obra cinematográfica de Claudio de la Torre. Tres películas que, en cierta medida, suponían una decepción ante las grandes posibilidades que tenía de convertirse en un gran autor dentro del vulgar panorama cinematográfico de la época. De nuevo Sanz de Soto nos habla de Claudio: *Otra ilusión desvanecida. Esta figura de la Generación del 27, hoy injustamente olvidada, fue en muchos aspectos un precursor, elegantemente reservado, silencioso*. Sus tres películas resultaron sin brío, mortecinas, apagadas, sin ninguna brillantez cinematográfica. Tras ellas, volvió al mundo de la literatura, del teatro. *En realidad es de lamentar que una persona con su bagaje cultural no cuajara como cineasta*. Sanz de Soto, decepcionado, exagera, sin duda, el fracaso del cineasta.



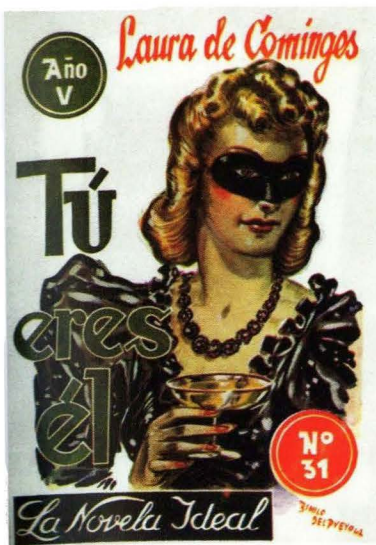
JOSEFINA DE LA TORRE, EN UN FOTOGAMA DE LA PELÍCULA *EL CAMINO DEL AMOR*, DIRIGIDA POR JOSÉ MARÍA CASTELLVÍ EN 1943. JOSEFINA DE LA TORRE, IN A STILL FROM THE FILM *EL CAMINO DEL AMOR*, DIRECTED BY JOSÉ MARÍA CASTELLVÍ IN 1943

Rey, Benito Perojo, Edgar Neville — she forgets to mention the most important of them all, Buñuel. His absence is all the more glaring because, quite apart from his outstanding quality as a filmmaker, he had had an intimate relationship with Josefina during those very years. The only explanation for such an omission is that she deliberately decided not to allude to a character as awkward and unmentionable in Francoist Spain as Luis Buñuel.

Two more films, *El camino del amor* (“The Path of Love”), directed that same year by

José María Castellví, and *Una herencia en París* (“An Inheritance in Paris”, 1944), by the Mexican director Miguel Pereyra, based on an original script by Josefina entitled *Tú eres él* (“You are He”), confirmed the consolidation of her cinematic career. For the latter film, moreover, she was awarded prizes by the Sindicato Nacional del Espectáculo (National Entertainment Union) for the script and for her acting. But that same year, 1944, she permanently abandoned the cinema after a brief and unremarkable performance in one of the best Spanish films of the period, the excellent *Vida en un hilo* (“Life Hanging by a Thread”) by Edgar Neville. I suppose the reasons for her disenchantment with the cinema are difficult to explain. According to what I have read, Josefina herself remarked that she really preferred the theatre. However, there were probably other reasons: disagreements with her brother Claudio, her unusual physical appearance, which seemed so exotic in the Spanish cinema of the period, and the fact that she did not match the typical image of a film star, let alone a Spanish one.

Ten years later, in 1954, she wrote a short novel, *Memorias de una estrella* (“Memoirs of a Star”), which relates the memoirs of a



CUBIERTA DE LA NOVELA CINEMATográfica TÚ ERES ÉL DE LAURA DE COMINGES (SEUDÓNIMO DE JOSEFINA), DE LA QUE SE ADAPTÓ EL GUIÓN DE LA PROPIA JOSEFINA PARA LA PELÍCULA UNA HERENCIA EN PARÍS, DIRIGIDA POR MIGUEL PEREYRA EN 1944. COVER OF THE FILM NOVEL TÚ ERES ÉL BY LAURA DE COMINGES (PSEUDONYM OF JOSEFINA) FROM WHICH JOSEFINA HERSELF ADAPTED THE SCRIPT FOR THE FILM UNA HERENCIA EN PARÍS, DIRECTED BY MIGUEL PEREYRA IN 1944

EL ARTÍCULO "AQUELLOS TIEMPOS DE JOINVILLE" DE JOSEFINA DE LA TORRE PUBLICADO EN LA REVISTA CINEMATográfica PRIMER PLANO, 1944. THE ARTICLE "AQUELLOS TIEMPOS DE JOINVILLE" BY JOSEFINA DE LA TORRE PUBLISHED IN THE FILM MAGAZINE PRIMER PLANO, 1944

Este año de 1943 parecía ser el de la consagración de Josefina de la Torre como nueva estrella en el modesto firmamento cinematográfico español. Su presencia en la portada de la revista *Primer Plano* del mes de abril, y sus colaboraciones con la revista a través de entrevistas a actores, recuerdos de sus años en Joinville o la entrevista que le hacen a ella misma, demuestran, por fin, la entrada definitiva de esta mujer inquieta en el mundo del cine. Resulta significativo comprobar a través de la lectura de esta popular revista de cine de la época, cómo la censura imponía su ley no sólo desde fuera sino también interiorizada en los colaboradores de la revista, como era el caso de Josefina. En su artículo *¡Aquellos tiempos de Joinville!*, nombra a actores, técnicos y directores de cine español que pasaron por los estudios de la Paramount de los años treinta y, sorprendentemente, menciona a importantes directores de la época, Florian Rey, Benito Perojo, Edgard Neville, pero olvida al más importante de todos, Buñuel. Olvido más sonado aún porque, además de su extraordinaria calidad como autor cinematográfico, había mantenido relaciones afectivas con Josefina precisamente en aquellos años. Una ausencia así sólo podría explicarse por una voluntaria decisión de no mencionar a un personaje tan incómodo e innombrable para la España franquista como era Luis Buñuel.



Dos películas más, *El camino del amor*, dirigida en ese mismo año por José María Castellví, y *Una herencia en París*, de 1944, dirigida por el mexicano Miguel Pereyra, sobre un guión original de Josefina titulado *Tú eres él*, ratifican la consolidación de su carrera cinematográfica. En esta última película recibe, además, premios del Sindicato Nacional del Espectáculo por el argumento y la interpretación. Pero, en este mismo año de 1944, se produce su definitivo alejamiento del cine con una intervención breve y sin mayor relevancia desde el punto de



film star under the Kafkaesque name “Bela Z”. They narrate the adventures of a girl, naive, vulgar, extravagant, and also “simple in her emotions”, who looks like Hedy Lamarr and wants to be a “film artist”. In pursuit of this aim she undergoes a whole range of racy situations that were typical of the cinema industry of the period: producers who take advantage of the ambition of young girls aspiring to be stars to obtain sexual favours from them, conflicts with the established star who feels she is being

squeezed out by thrusting young rivals, affairs with aristocrats involved in the film business, lovers from the free-and-easy milieu of picaresque, black-marketeering Madrid, where the upper middle classes rub shoulders with over-familiar, foul-mouthed aristocrats...: in short, the whole grotesque panoply of postwar Spain.

Finally, “Bela Z” retires from films at the height of her career. Tired and bored with male and female lovers, parties, charity appearances, bad reviews, “having everything and no longer knowing what I want”, our star feels nostalgic for her childhood and early youth. So she decides to abandon the cinema and marry a financier living in London, with whom she has two children, convinced that “they will have nothing to do with film sets and stages”. Certainly, Josefina was not Bela Z. But her portrait of this young star offers us confirmation of how out of place Josefina de la Torre felt in the film world of the period and how uncomfortable she must have found that largely seedy, tacky environment, which was so far removed from the spirit and sensibility of a generation destroyed by the war and which the cinema, the film industry of the period, displayed in such a self-satisfied, proud and shameless way.

CARTEL ANUNCIADOR DE LA PELÍCULA *UNA HERENCIA EN PARÍS*, DIRIGIDA POR MIGUEL PEREYRA CON GUIÓN DE JOSEFINA DE LA TORRE ADAPTADO DE LA NOVELA *TÚ ERES ÉL*, DE LAURA DE COMINGES (SEUDÓNIMO DE JOSEFINA), 1944. POSTER FOR THE FILM *UNA HERENCIA EN PARÍS*, DIRECTED BY MIGUEL PEREYRA WITH SCRIPT BY JOSEFINA DE LA TORRE ADAPTED FROM THE NOVEL *TÚ ERES ÉL* BY LAURA DE COMINGES (PSEUDONYM OF JOSEFINA), 1944



JOSEFINA DE LA TORRE EN UN FOTOGAMA DE LA PELÍCULA *UNA HERENCIA EN PARÍS*, DIRIGIDA POR MIGUEL PEREYRA EN 1944. JOSEFINA DE LA TORRE IN A STILL FROM THE FILM *UNA HERENCIA EN PARÍS*, DIRECTED BY MIGUEL PEREYRA IN 1944

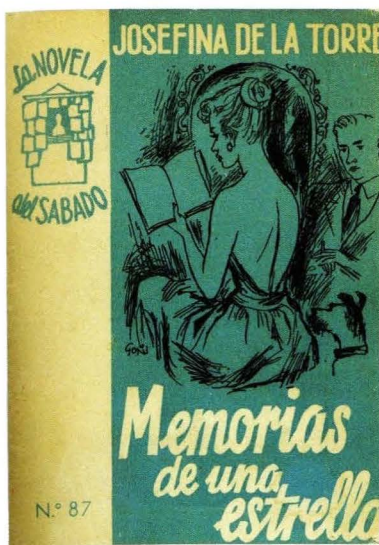
vista interpretativo, en una de las mejores películas españolas de la época, la excelente *La vida en un hilo* de Edgard Neville. Las razones de este desamor con el cine supongo que son difíciles de explicar. He leído que la misma Josefina comentaba que, realmente, le gustaba más el teatro. Pero, probablemente, hubo otras razones. Las desavenencias con su hermano Claudio, su especial físico tan exótico para el cine español de la época, su poca correspondencia con la figura de la *star* cinematográfica y, menos aún, a la española.

Diez años después, en 1954, escribe una novela corta, *Memorias de una estrella*, donde se cuentan las memorias de una estrella de cine oculta bajo el kafkiano nombre de BELA Z. En ella se relatan las peripecias de una chica ingenua, vulgar, extravagante y, también, “de emociones sencillas”, que se parece a Hedy Lamarr y quiere ser “artista de cine”. Para ello, pasa por todas las situaciones chuscas propias de la industria cinematográfica de la época: productores que se aprovechan de la ambición de las jóvenes



JOSEFINA DE LA TORRE, 1950

If I were to draw a conclusion, I would have to say that perhaps her work as a film and television actress was a sort of unsatisfied desire, not only because she did not conform to the model of a Spanish film star in the early years of the cinema industry that emerged after the Civil War, as Josefina herself revealed through her alter ego, Bela Z, but because in my opinion, as has happened with many excellent theatre actors, the cinema, for better or worse, demands certain qualities in actors which do not depend on their training, their voice, or even their diction, if they are to succeed in breaking through the screen and reaching the audience. They depend on such uncertain and imprecise factors as being photogenic, having presence, being natural, possessing that knack we pretentiously refer to as “making the camera love you”. In Spain we have had clear examples of this difficulty in magnificent actors endowed with enormous personality but largely unsuccessful in the cinema, such as Nuria Espert or José María Roderó. Josefina de la Torre belongs to that lineage of actors formed in the theatre, in small domestic playhouses or big-city amphitheatres, but on stages far removed from the shadows of the film world.



CUBIERTA DE LA NOVELA MEMORIAS DE UNA ESTRELLA DE JOSEFINA DE LA TORRE, LA NOVELA DEL SÁBADO, MADRID, 1954. COVER OF THE NOVEL MEMORIAS DE UNA ESTRELLA BY JOSEFINA DE LA TORRE, LA NOVELA DEL SÁBADO, MADRID, 1954

aspirantes a estrella para conseguir de ellas favores sexuales, conflictos con la estrella consagrada que se siente desplazada por las que vienen empujando, amores con aristócratas metidos en el negocio del cine, amantes salidos de los ambientes desenfadados del Madrid de la picaresca estraperlista, donde la alta burguesía se mezcla con aristócratas campechanos y malhablados..., en fin, todo el paisaje esperpéntico de la España de la posguerra.

Finalmente, *Bela Z* se retira del cine en pleno éxito. Cansada y aburrida de amantes masculinos y femeninos, de fiestas, mesas petitorias, de las malas críticas, *de tenerlo todo y no saber ya qué desear*; nuestra estrella siente nostalgia de su niñez y de su primera juventud. Así que decide dejar el cine y casarse con un financiero residente en Londres con quien tiene dos hijos, de los que está segura que *no tendrán nada que ver con los platós ni con los escenarios*. Efectivamente, Josefina no era *Bela Z*. Pero el retrato que hace de esta joven estrella nos confirma lo inadecuado de la situación de Josefina de la Torre dentro del cine de la época, de lo poco confortable que debió resultarle aquel ambiente mayoritariamente cutre y casposo, tan lejos del espíritu y la sensibilidad de una generación destruida por la guerra y que el cine, la industria del

cine de aquellos años, mostraba con satisfacción, orgullo e impudicia.

Si tuviera que exponer una conclusión, tendría que decir que, tal vez, su trabajo como actriz de cine y televisión fue una especie de deseo insatisfecho, no sólo porque no respondía al modelo de estrella cinematográfica española en los comienzos de la industria cinematográfica que emergió después de la Guerra Civil, como describió la misma Josefina a través de su contrafigura, *Bela Z*, sino porque, en mi opinión, y como ha pasado con muchos excelentes actores de teatro, el cine, para bien y para mal, exige unas condiciones a los actores que no dependen ya de su formación, de su voz, ni siquiera de su dicción, para traspasar con éxito la pantalla y llegar al público. Dependen de cosas tan inciertas e imprecisas como la fotogenia, la presencia, la naturalidad, eso tan cursi que damos en llamar “enamorar a la cámara”. En España hemos tenido claros ejemplos de esta dificultad en magníficos actores de enorme personalidad pero de escasa fortuna en el cine, como Nuria Espert o José María Rodero. Y Josefina de la Torre pertenecía a esa estirpe de actores hechos en los teatros, pequeños escenarios familiares o coliseos en grandes ciudades, pero escenarios alejados de las sombras del mundo del cine.



ROL FEMENINO EN EL CINE ESPAÑOL DE LA POSGUERRA

THE FEMININE ROLE IN POST-WAR SPANISH CINEMA

MARÍA DOLORES ARROYO FERNÁNDEZ

JOSEFINA DE LA TORRE EN UN FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA *EL CAMINO DEL AMOR* DIRIGIDA POR JOSÉ MARÍA CASTELLVÍ, 1943. JOSEFINA DE LA TORRE IN A STILL FROM THE FILM *EL CAMINO DEL AMOR* DIRECTED BY JOSÉ MARÍA CASTELLVÍ, 1943

IN THE INTRODUCTION TO HIS *HISTORIA DEL cine español*, Román Gubern states that the existence of old prejudices and stereotypes has caused a delay in the interest and the study of our country's cinematic production. Indeed, Spanish cinema was discredited by leftist intellectuals during the years of the dictatorship, and during the democracy it has been deemed useless, devoid of any public utility. As Augusto M. Torres points out, in spite of all this, "...Spanish cinema is very rich and reflects periods of its history that are very different". We can find some of the stereotypes associated with the role of women in several of the characters played by Josefina de la Torre.

Between 1932 (when sound films were introduced in Spain, spurred by the 1929 economic crisis) and 1953 (when the Filmoteca — the Spanish Film Archive — was founded in Madrid), the 1940s were the most difficult years, for this period was marked by

ROMÁN GUBERN AFIRMA EN LA INTRODUCCIÓN a la *Historia del cine español* que existen prejuicios antiguos y tópicos que han retrasado un estudio e interés por la cinematografía de nuestro país. Ciertamente, nuestro cine ha sido desacreditado por los intelectuales de izquierdas durante la Dictadura, y considerado inservible, sin utilidad pública, en la etapa democrática. Augusto M. Torres señala, por su parte, que pese a ello: [...] *El cine español tiene una gran riqueza y es un interesante reflejo de las muy distintas épocas de su historia*. Algunos de esos tópicos que hacen referencia al *rol* femenino los encontramos en varios de los personajes que interpretó Josefina de la Torre.

Entre 1932, en que nace en España el cine sonoro impulsado por la crisis económica de 1929, y 1953, en que se crea la Filmoteca en Madrid, la década de los cuarenta se supone la etapa más dura, sometida a la censura, moralismos e ideología dominantes. A partir

ensorship and the imposition of dominant moral and ideological values. Starting in the 1950s, European cinema benefited from an increasingly open attitude it shared with art and culture in general, which led to a strong creative surge charged with discrepancy or dissent, whose fruits can be seen in the extensive film production of the time and in the numerous art trends that emerged during the second half of the 20th century. This, however, did not happen in the case of Spanish cinema. According to some scholars, it became stagnant during the 1940s and went into a long crisis that lasted until the arrival of Democracy.

If we analyse film genres of the 1940s, we can see that the dominant factor is conformism, the exaltation of the characteristic values of the time, along with a certain uniformity of style. Only the specialists can pin down the personality and unique features of different filmmakers, and when they do, it is almost invariably thanks to details that seem to stray from standard practices or are inspired by models that come from abroad. During the early years of the Spanish post-war, comedy was dominant, a naïve, light-hearted brand of comedy. But the goal of almost all genres, including musicals, melodramas, historical or action films, was to

entertain and, at the same time, to indoctrinate the audience. At a time of national reconstruction, the world portrayed on screen showed the illusion of a carefree, festive life, with comedies that took place in luxury mansions or in bourgeois homes, and characters whose concerns were banal — enjoying themselves, singing and dancing. There was also drama, passion, jealousy and resentment, but in the end truth always prevailed, as did love and goodness.

Happy endings. Cinema presented itself as a place where common aspirations, which were impossible to fulfil in real life, were projected. It was a cinema in which men and women's roles were clearly defined. Within the political and economic context of post-war Spain, cinema became the primary vehicle for escaping reality and, therefore, it became a form of entertainment for the masses. With the transition from silent to sound films, all kinds of genres were adopted: historical narratives, religious themes, romantic biographies, literary adaptations, zarzuelas (Spanish operetta) and, of course, folklore and Spanish clichés. However, starting in the second half of the 1940s, there was a movement toward a type of Neorealism that was more open and stayed closer to everyday life.

de los años cincuenta el cine europeo se ve favorecido por una progresiva apertura que comparte con el arte y la cultura en general, y que muestra un fuerte auge creativo cargado de discrepancia, o disentimiento, cuyos frutos pueden advertirse en la densa filmografía generada y en las numerosas tendencias artísticas que se fraguaron desde la segunda mitad del siglo XX. Pero no así el cine español. En opinión de algunos estudiosos, se estancó en la primera etapa y vivió una larga y prolongada crisis hasta la entrada de la Democracia.

Si se analizan los géneros cinematográficos de los cuarenta, el factor dominante es el conformismo, la exaltación de los valores propios de la época y cierta unidad de estilo. Sólo los muy entendidos pueden averiguar la personalidad y carácter unívoco de la autoría, casi siempre por detalles que parecen salirse de la generalidad o acogerse a modelos venidos del extranjero. Durante los primeros años de la posguerra española dominó la comedia, ciertamente ingenua y desenfadada. Pero casi todos los géneros, también de corte histórico, musical, de aventuras o melodramas, tenían como fin entretener y, al mismo tiempo, adoctrinar al espectador. En una época de reconstrucción del país, el mundo de la pantalla ofrece la ilusión de una vida despreocupada y

festiva, las comedias se desarrollan en lujosas mansiones o en casas de ambiente burgués. Las inquietudes de sus personajes son banales, se divierten, cantan y bailan; también hay drama, celos y pasiones, envidias y rencores, pero, finalmente, siempre triunfa la verdad, la bondad y el amor.

Final feliz. El cine se presentaba entonces como pantalla de los anhelos ciudadanos imposibles de lograr en la vida real. Un cine donde los papeles masculino y femenino estaban bien señalados. En el contexto político y económico de la España de la posguerra, el cine fue el principal vehículo de evasión de la realidad, por lo que se convirtió en un espectáculo de masas. En el paso del mudo al sonoro se adoptaron géneros de todo tipo: narración histórica, temática clerical, biografías románticas, adaptaciones literarias, zarzuelas y, por supuesto, el folclore o *españolada*. No obstante, desde la segunda mitad de los cuarenta se produjo una evolución hacia un neorealismo de carácter más abierto y cercano a la vida cotidiana.

Basilio Martín Patino impulsó en 1955 las “Conversaciones de Salamanca”, con la intención de examinar el cine español realizado desde la Guerra Civil, y –haciendo converger distintas visiones– abrir nuevas sendas para



Basilio Martín Patino promoted the “Conversations of Salamanca”, held in 1955, with the intention of analysing Spanish cinema from the end of the Civil War. By bringing together different visions, he wanted to open new paths for creativity as well as for the industry. Names that were starting to flourish in the 1930s, such as Florian Rey and Benito Perojo, and others such as José Luis Sáenz de Heredia, Luis Marquina, Rafael Gil and Juan de Orduña, became the most relevant and successful filmmakers of the 1940s. Edgar Neville, José María Castellví, Claudio de la Torre, Julio de Fletchner and Miguel Pereyra, with whom Josefina de la Torre worked, distanced themselves from the mainstream production and tried to make a more personal cinema that had a very difficult time finding a place in the market.

From a formal point of view, we should simply note that certain cinematic mechanisms were used repeatedly, such as tracking shots, flashbacks, sequence shots, wipes, sweeping shots, fade-ins, superposed images, ellipses, aesthetical editing between sequences, as well as effects involving the pictorial image. There were also many cases of offstage narrative voices, as well as gags and a general overuse of dialogue.

Women's Voice in Post-War Cinema

Pastora Imperio, Conchita Piquer, Imperio Argentina, Estrellita Castro, Conchita Montes, Lola Flores, Paquita Rico... These were the biggest stars in post-war Spanish cinema. Most of them came from the world of entertainment — theatre, dance or song. Although the models of womanhood presented on screen matched what was expected of women in real life, during that period of our film history, women's roles often acquired a prominence, thanks to their insight and cleverness that, paradoxically, made them rise even above the roles assigned to men. We can see, nonetheless, that these films are riddled with stereotypes, which are visible in both directions: on the one hand the most traditional values, such as submission to the

RETRATO DE LA ACTRIZ Y CANTANTE IMPERIO ARGENTINA DEDICADO A JOSEFINA DE LA TORRE, MADRID, 1931. PORTRAIT OF THE ACTRESS AND SINGER IMPERIO ARGENTINA DEDICATED TO JOSEFINA DE LA TORRE, MADRID, 1931

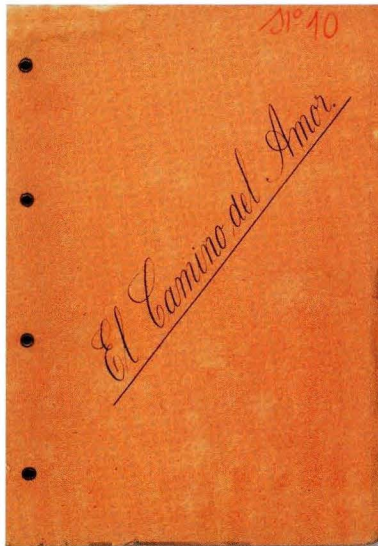
la creación y para la industria. Nombres que florecieron en los treinta, Florian Rey o Benito Perojo, y otros como José Luis Sáenz de Heredia, Luis Marquina, Rafael Gil o Juan de Orduña, son los principales y más exitosos directores del cine de los cuarenta. Edgar Neville, José María Castellví, Claudio de la Torre, Julio de Flechner, Miguel Pereyra, con quienes trabajaría Josefina de la Torre, se apartaron de la línea general e intentaron un cine más personal que, a duras penas, encontraba cabida en el mercado.

Desde la perspectiva formal cabe sólo apuntar que se repiten recursos cinematográficos como el *travelling*, el *flashback*, los planos-secuencia, las cortinillas, el barrido, los fundidos, las superposiciones de imágenes, las elipsis, el montaje estético entre secuencias, y se acude a los efectos de la imagen pictórica. Abundan también la narración con voz en *off*, los *gags* y, en general, se abusa del diálogo.

La voz femenina en el cine de posguerra

Pastora Imperio, Conchita Piquer, Imperio Argentina, Estrellita Castro, Conchita Montes, Lola Flores, Paquita Rico..., fueron las grandes estrellas del cine español de posguerra, la

mayoría procedente del mundo del espectáculo: teatro, baile o canción. Aunque los modelos de mujer que presenta la pantalla coinciden con lo que se espera de ella en la vida real, durante esta etapa de nuestra historia cinematográfica la mujer adquiere con frecuencia un protagonismo, por agudeza y perspicacia, que incluso, y paradójicamente, sobresale frente a los papeles asignados al hombre. Sin embargo, se observa que estas películas están plagadas de tópicos, visibles en las dos direcciones: la encarnada por los valores más tradicionales, como la sumisión al varón, y aquella otra actitud más atrevida que se aparta de los modelos fijos. En una exploración más aguda sobre el *rol* femenino, y contrariamente a lo supuesto en una posguerra tan llena de trabas, se observa que la mujer adquiere un protagonismo en la toma de decisiones, ya sea por su ingenio e inteligencia como por sus dotes de seducción, belleza, picaresca o resolución, una visión de la realidad incluso más perspicaz que la de los hombres. Desde nuestra mirada actual, los personajes masculinos nos resultan antihéroes, es decir, actúan dirigidos por pensamientos, emociones y/o maniobras femeninas. Mientras que los personajes femeninos, o son afectuosas mujeres abnegadas, salvadoras del amor y de la familia, o sus conductas se mantienen distantes a lo que supuestamente se



CUBIERTA DEL GUIÓN ORIGINAL DE LA PELÍCULA *EL CAMINO DEL AMOR* DIRIGIDA POR JOSÉ MARÍA CASTELLVÍ, 1943. COVER OF THE ORIGINAL SCRIPT FOR THE FILM *EL CAMINO DEL AMOR* DIRECTED BY JOSÉ MARÍA CASTELLVÍ, 1943

male but, on the other, a more daring attitude that strays from the set patterns. A more inquisitive look into women's roles suggests that, contrary to what would be assumed about this difficult post-war period, women are shown as more relevant characters when it comes to making decisions, whether it is because of their wit and intelligence, or because of their powers of seduction, beauty, cunning or determination, in other words, because of a sharper view of reality than that of men. From today's standards, the male characters would now appear as anti-heroes, for their acts are guided by feminine thoughts, emotions or schemes. Female characters are either loving, selfless women, thanks to whom love and the family are saved, or women whose behaviour is far from what is supposedly expected of them. In that case, that happy woman (or not so happy) stays single and independent or waits for a good marriage. This is a woman who smokes in public, who takes on daring habits and sometimes has the temper or the manners of a male. She is usually the target of the fiercest criticism and is presented as an example of what must be avoided.

One of the films in which Josefina de la Torre worked as an actress, *El camino del amor* (1943), by José María Castellví, provides a

revealing insight into the role of women in early post-war Spanish cinema, as well as the feminine values it most insisted upon. The film takes place in a rural environment and Josefina plays *Tomasa*, the maid. She reluctantly tends to the children of *Pedro*, a recent widower, and does all the cleaning of his wealthy estate. She is presented as a resentful, unsociable woman, with false maternal feelings which, on the contrary are genuine in *Dolores*, the young woman who, thanks to her virtuosity will become the widower's second wife. *Tomasa* is the maid, and her situation seems to justify her lack of tact, her jealousy and her temper, her abrupt gestures and her sour mood, while *Dolores* personifies affection and unconditional love. Her goodness and generosity are so great that in the end she sacrifices her own life to save her stepson. She is also discreet, understanding and giving, as well as neat and hard-working; in other words, a perfect, ideal image of what a woman should be and an obvious "object of desire" for any man. *Pedro* asks her to marry him in a scene in which she is singing while feeding the chickens... Singing and laughing with happiness while doing the house chores is another one of the formulas that were often seen in the Spanish cinema of the time.



JOSEFINA DE LA TORRE EN UN FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA *EL CAMINO DEL AMOR* DIRIGIDA POR JOSÉ MARÍA CASTELLVÍ, 1943. JOSEFINA DE LA TORRE IN A STILL FROM THE FILM *EL CAMINO DEL AMOR* DIRECTED BY JOSÉ MARÍA CASTELLVÍ, 1943

espera de ellas. Y cuando esto último ocurre, esa mujer feliz, o no tanto, se mantiene soltera e independiente, o a la espera de un buen matrimonio. Es una mujer que fuma en público, adopta costumbres atrevidas y a veces posee el genio o los modales de un “macho”; suele ser objeto de la crítica más feroz y ejemplo de aquello de lo que hay que huir.

En una de las películas en las que trabajó como actriz Josefina de la Torre, *El camino del amor* (1943), de José María Castellví, se nos ofrece una clave para abordar el papel de la mujer en el cine español de la inmediata

posguerra, y algunos de sus valores femeninos más repetidos. La película se desarrolla en un medio rural y ella (Josefina) es TOMASA, la criada. De mala gana atiende a los hijos de PEDRO, que acaba de quedarse viudo, y limpia su rica hacienda. Se la presenta rencorosa y esquiva, con falso sentimiento maternal que sí posee, por contra, DOLORES, la moza que, por sus generosas virtudes, se convertirá en la segunda esposa del viudo. TOMASA es la criada, y ello parece justificar su falta de tacto, su envidia y genio, sus gestos bruscos y su mal carácter. Mientras que DOLORES encarna el cariño, el amor incondicional, y una bondad y generosidad tales que, al final de la película, dará su vida por salvar la de su hijastro. Es también discreta, comprensiva, entregada, además de pulcra y hacendosa; un perfecto ideal de mujer y un evidente “objeto de deseo” para cualquier varón. PEDRO le pide matrimonio en una escena en que ella canta mientras da el pienso a las gallinas... Cantar y reír de felicidad mientras se realizan tareas domésticas es otra de las fórmulas más repetidas en el cine español de estos años.

Primer amor (1941), dirigida por Claudio de la Torre y basada en la novela homónima de Ivan Turgenev, es una película llena de *flash-back*, cuyo argumento se nos narra con créditos que aparecen entre orlas decorativas a



JOSEFINA DE LA TORRE DURANTE EL RODAJE DE LA PELÍCULA *PRIMER AMOR* DIRIGIDA POR CLAUDIO DE LA TORRE, 1941. JOSEFINA DE LA TORRE DURING THE FILMING OF *PRIMER AMOR* DIRECTED BY CLAUDIO DE LA TORRE, 1941

Primer amor (1941), directed by Claudio de la Torre (based on Ivan Turgenev's novel *First Love*), is a film filled with flashbacks, whose plot is told through titles that appear surrounded by a decorative border as a summary of what has happened and an anticipation of what is yet to happen, like in the best fairy tales. The female character that prevails symbolises affection and beauty, as opposed to unfriendliness and ugliness,

while the male protagonist is surrounded by guilt and sorrow. In the film *Un caballero famoso* (1942), by José Buchs (based on a plot by López Nuñez and Matías C. Ventalló, starring Amparo Rivelles), good and evil are once again impersonated by two different female types who confront each other to show the triumph of the former over the latter. Two women fall in love with the "famous gentleman": one is impetuous and daring, and plays with his feelings, while the other, loving and submissive, deservingly becomes his wife. A similar love, blind and selfless, as an incentive for the redemption of evil, can be found again in the social/police melodrama *La calle sin sol* (1948), directed by Rafael Gil (screenplay by Manuel Mihura), except for the fact that in this film the social content points to a certain degree of openness brought by Neorealism. Other values are then added, such as solidarity and humanity.

In *La blanca paloma* (1942), directed by Claudio de la Torre (screenplay by Luis Fernández de Sevilla), in which Josefina de la Torre played a small role as a nurse, the topic of good and evil is also addressed, as well as love and jealousy, all within a realistic, everyday-life approach. In the beginning, the question of an uneven social station (an issue

modo de resumen de lo acontecido y como anticipo de lo que va a suceder, a la manera de los mejores cuentos de hadas. El personaje femenino que triunfa simboliza el cariño y la belleza frente a la antipatía y la fealdad, en tanto que al protagonista masculino le envuelven la pena y la culpa. En la película *Un caballero famoso* (1942), de José Buchs, según argumento de López Nuñez y Matías C. Ventalló, y protagonizada por Amparo Rivelles, de nuevo el bien y el mal, encarnados por dos tipos distintos de mujeres que se enfrentan para hacer triunfar al primero. De ese caballero famoso se enamoran dos mujeres: una, lanzada y atrevida, que juega con sus sentimientos, la otra, enamorada y sumisa, que, justamente por ello, se convertirá en su esposa. Parecido amor, ciego y entregado, como incentivo de redención para el mal, lo encontramos de nuevo en el melodrama policíaco y social *La calle sin sol* (1948), de Rafael Gil y guión de Miguel Mihura, con la salvedad de que en esta película la cuestión social se apunta como reflejo de cierta apertura que trae el neorrealismo. Se añaden entonces otros valores, como solidaridad y humanidad.

En *La blanca paloma* (1942), dirigida por Claudio de la Torre y guión de Luis Fernández de Sevilla, en donde Josefina de la Torre tiene

un pequeño papel como enfermera, se habla también del bien y del mal, de amor y de envidia, en un tono costumbrista. Los distintos estatus sociales, asunto que emerge habitualmente en otras películas como *Primer amor*, parecen, en principio, insalvables. Pero el amor, al final, salva las diferencias sociales. E igualmente, y en paralelo, el bien siempre triunfa sobre la maldad.

Dos roles femeninos se nos descubren en la película *Nada* (1947), de Edgar Neville, basada en la novela de Carmen Laforet. Y ninguno de los dos personajes es admirable desde la óptica de aquella época, una por estrecha, la otra por demasiado libertina. Se subraya la existencia de anti-heroínas; es decir, las que representan la *otra cara* femenina, la que no es aceptada, la insolente y atrevida, la que no entra en las convenciones de moralidad, aunque la narración se presente en el contexto de un humor inocente e inofensivo. Mientras que en *El camino del amor* Josefina de la Torre es una criada quejosa y malintencionada, en *Misterio en la marisma* (1943) es ARLETTE, cantante y directora de un grupo de *jazz* y también amante de lo ajeno; es enfermera en *La blanca paloma*, y una señora burguesa en *La vida en un hilo* (1945), de Edgar Neville, donde, por cierto, se plantea una cierta rebeldía contra el inmo-

that often emerges in other films, such as *Primer amor*) seems an insurmountable problem but, in the end, love triumphs over social difference. At the same time, good always triumphs over evil.

Two female roles are unveiled in the film *Nada* (1947), by Edgar Neville, based on the novel by Carmen Laforet, and neither one of the characters is admirable from the point of view of the time: one is too prudish and the other is too dissolute. The existence of anti-heroines is underlined; in other words, those who represent the *other*, unacceptable feminine face: the insolent, daring woman who is outside the conventions of morality, even if the narrative is presented within the framework of a naïve, harmless humour. Whereas in *El camino del amor*, Josefina de la Torre is a spiteful, growling maid, in *Misterio en la marisma* (1943), she plays *Arlette*, a singer and conductor of a jazz group who fancies what is not hers; she is a nurse in *La Blanca Paloma*, and a bourgeois lady in *La vida en un hilo* (1945), by Edgar Neville, in which, by the way, a certain rebelliousness against the bourgeois resistance to change is expressed ironically by the female protagonist, *Mercedes* (Conchita Montes), an unemployed woman, when she says: “I am the happiness of my parents’ home.”

Discussing female roles leads us to consider the roles played by men. Male characters often appear as weak, like puppets in the hands of women who surrender to their powers—their charms. It is common to hear them say: “I’ll do whatever you want”. They are melancholy in the absence of the loved one and incapable of tending to the household and the children; they need a redeeming woman who, lovingly and selflessly, takes on those tasks. The counterpart to this powerlessness in front of women is in the women’s desire to get married and look after the family. They deploy character, they are brazen, independent, determined, but also submissive, loving, selfless. Those qualities are even praised in historical films in which women play the main roles, such as Joanna the Mad or Isabella of Castile. It should be noted that the “qualities” which stray from the apparent status of submissiveness, are almost always presented with a dose of humour, cunning or irony that lessens this female *supremacy*.

Other films, as for example, *La vida en sombras* (1948), by Lorenzo Llobet-Gràcia, do not exactly show this pejorative male image. Here, what was expected to be a happy life comes to an end because of death—*Ana* (María Dolores Pradera), is shot in the street,

vilismo de la burguesía, expresada de forma irónica por su protagonista femenina, MERCEDES (Conchita Montes), una mujer sin profesión, cuando dice: *soy la felicidad en el hogar de mis padres*.

Como el rol femenino nos conduce a tratar el masculino, se aprecia que los hombres suelen aparecer débiles, peleles a merced de las mujeres, que caen rendidos ante sus encantos, las armas que ellas esgrimen. Es habitual oírles decir: *Haré lo que quieras*. Se muestran melancólicos ante la ausencia del ser amado e incapacitados para la atención del hogar y de los hijos; necesitan una mujer redentora que asuma con amor y entrega esas labores. La contrapartida a esta impotencia frente a la mujer se halla en el deseo de ésta por casarse y atender a la familia. Ellas despliegan carácter, son descaradas, independientes, decididas, pero también sumisas, enamoradas, entregadas; incluso esas cualidades se exaltan en películas de tema histórico con protagonismo femenino: Juana la Loca o Isabel de Castilla. Cabe decir que estas “cualidades”, que se apartan del aparente estatus de sumisión, van casi siempre surtidas de cierta gracia, de picaresca o de un punto de ironía, que minimizan esa *supremacía* femenina.



Otras películas no exhiben exactamente ese modelo masculino tan peyorativo, por ejemplo, en *La vida en sombras* (1948), de Lorenzo Llobet-Gràcia. Lo que prometía ser una vida feliz se trunca por la muerte: ANA (María Dolores Pradera), cae víctima de los tiroteos callejeros en la jornada del 18 de julio de 1936 y sume a su esposo, CARLOS DURÁN (Fernando Fernán-Gómez), fotógrafo y reportero, en una desesperación que le aparta de la profesión. El tema está extraído de la historia reciente y se refiere al amor y maternidad frustrados, que en esencia es también el destino de España en ese momento. Poco que ver este personaje con otros protagonistas varones del cine de los cuarenta.

Parecida compenetración, en la que participan el amor y la muerte, entresacamos del drama político *Rojo y Negro* (1942), de Carlos

JOSEFINA DE LA TORRE EN UN FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA *MISTERIO EN LA MARISMA* DIRIGIDA POR CLAUDIO DE LA TORRE, 1943. JOSEFINA DE LA TORRE IN A STILL FROM THE FILM *MISTERIO EN LA MARISMA* DIRECTED BY CLAUDIO DE LA TORRE, 1943

caught in a crossfire on 18 July 1936, which puts her husband, *Carlos Durán* (Fernando Fernán-Gómez), a photographer and reporter, in a state of despair that keeps him from working again. The theme comes from recent history and is related to frustrated love and maternity, essentially the fate of Spain at the time. This character has very little in common with other leading male roles in the cinema of the 1940s.

A similar combination of love and death can be found in the political drama *Rojo y Negro* (1942), by Carlos Arévalo. The title (red and black) refers to blood and hatred, and the man and woman are treated equally. *Teresa* (Conchita Montenegro) and *Antonio* have known each other since childhood, but each one tends toward a different political ideology: she sympathises with the fascist Falange, and he is a Communist. They both defend their respective cause and die for it, but their political choice cannot undermine the strength of their love.

Neville's comedy *La vida en un hilo* (1945), presents two worlds, personified by two men: *Ramón*, the civil engineer, and *Miguel Ángel*, the sculptor, "two social species", according to Neville—the boring conservative and the amusing, energetic liberal. Coincidence is the

film's theme, the notion that fate is chosen without high drama. The character of the sculptor points to the ideal companion for many women: a kind man who is funny, ingenious and full of thoughtful little gestures. The character of *Mercedes* in *La vida en un hilo*, contrary to other dominating roles, does not represent an indoctrination in traditional values, but rather the excitement about the possibility of happiness, provided the right choice is made.

All in all, we can see in Spanish films from the 1940s a peculiar coexistence of stereotypical female roles that extol old, eternal values, and other roles that became more established as the decade moved along. Thus, we are presented with an independent, working and determined woman who is, at the same time, a staunch defender of what is hers, and endowed with a remarkable temper and great strength. Sometimes she is even malicious or evil, in keeping with the line of "vamps" that constitutes another stereotype which is more deeply ingrained and has enjoyed a much longer history.



FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA *LA VIDA EN UN HILO* DIRIGIDA POR EDGAR NEVILLE, 1945. STILL FROM THE FILM *LA VIDA EN UN HILO* DIRECTED BY EDGAR NEVILLE, 1945

Arévalo. Alude el título a rojo sangre, negro odio. El tratamiento hombre y mujer es a iguales. TERESA (Conchita Montenegro) y ANTONIO se conocen de niños, pero cada uno tiende a una ideología política: ella de falange, él comunista. Ambos defienden y mueren por una causa, pero sus opciones políticas no truncan la fuerza de su amor.

La comedia de Neville *La vida en un hilo* (1945), presenta dos mundos, encarnados en dos hombres, RAMÓN, el ingeniero de puentes, y MIGUEL ÁNGEL, el escultor, *dos especies sociales*, según Neville, el aburrido y conserva-

dor y el libre, vital y divertido. La casualidad es el tema del filme, la elección de un destino sin dramatismos. En esta última alternativa hallamos el ideal de muchas mujeres: un hombre amable, colmado de detalles, divertido e ingenioso. El papel de MERCEDES en *La vida en un hilo*, y al contrario que otros roles preponderantes, no es tanto adoctrinamiento en valores como reflejo de ilusión ante la posibilidad de ser feliz si hacemos, eso sí, la elección acertada.

En definitiva, en el cine español de los años cuarenta conviven, de modo un tanto extraño, los roles tópicos femeninos que enaltecen viejos y eternos valores, con otros que van imponiéndose a medida que avanza la década. Así, se nos presenta a una mujer independiente, trabajadora y decidida, pero también celosa y defensora de lo suyo, dotada de un genio portentoso y de notable fortaleza, incluso a veces malvada o maliciosa, perteneciente a esa saga de “devoradoras” que no deja de ser otro tópico de mayor arraigo y recorrido.



**JOSEFINA DE LA TORRE
Y EL CINE**
Historia de un
desencuentro

**JOSEFINA DE LA TORRE
AND THE CINEMA**
The Story of a
Disappointing Encounter

ENRIQUE RAMÍREZ GUEDES

IMAGEN DEL RODAJE DE LA PELÍCULA *UNA HERENCIA EN PARÍS*, DIRIGIDA POR MIGUEL PEREYRA, 1943.
SCENE FROM THE FILMING OF *UNA HERENCIA EN PARÍS*. DIRECTED BY MIGUEL PEREYRA. 1943

WHEN CINEMATOGRAPHIC ART BEGAN TO TAKE off, not only as the principal mass medium but as a new narrative form of expression and communication, Spanish intellectuals from the first third of the 20th century saw in this industry a different and revolutionary medium with which to experiment and develop new and exciting work. Many could not resist the challenge of entering into the world of stars and celluloid, either as scriptwriters, dialogue writers or directors. When sound hit the screens, a veritable avalanche of intellectuals from the theatre or literature rushed into cinema.

Josefina de la Torre (Las Palmas of Gran Canaria, 1907) was one of those people who was irresistibly attracted by the magic of the cinema, like her contemporary Canary Islanders from the avant-garde of the 1920s and 1930s: Espinosa, Westerdahl, Pérez Minik, etc. She was a versatile woman who spanned several cultural fields — poet, theatre actress,

CUANDO EL ARTE CINEMATográfico HA COMENZADO a consolidarse, no sólo como el principal medio de comunicación de masas sino como una nueva forma narrativa de expresión y de comunicación, los intelectuales españoles del primer tercio de nuestro siglo ven en esta industria un distinto y revolucionario medio con el que poder experimentar y desarrollar una labor nueva y excitante. Fueron muchos los que no pudieron resistir el reto de introducirse en aquel mundo de estrellas y celuloide, ya sea como guionistas, dialoguistas o directores. Así tenemos cómo, tras el estallido del sonoro, los intelectuales provenientes del teatro o la literatura llegados al cine constituyen una verdadera avalancha.

Josefina de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1907) es uno de esos personajes que se ven irremediamente atraídos por la magia del cine, como sus coetáneos canarios de la vanguardia de los 20 y 30: Espinosa, Westerdahl, Pérez Minik... Es una mujer polifacé-

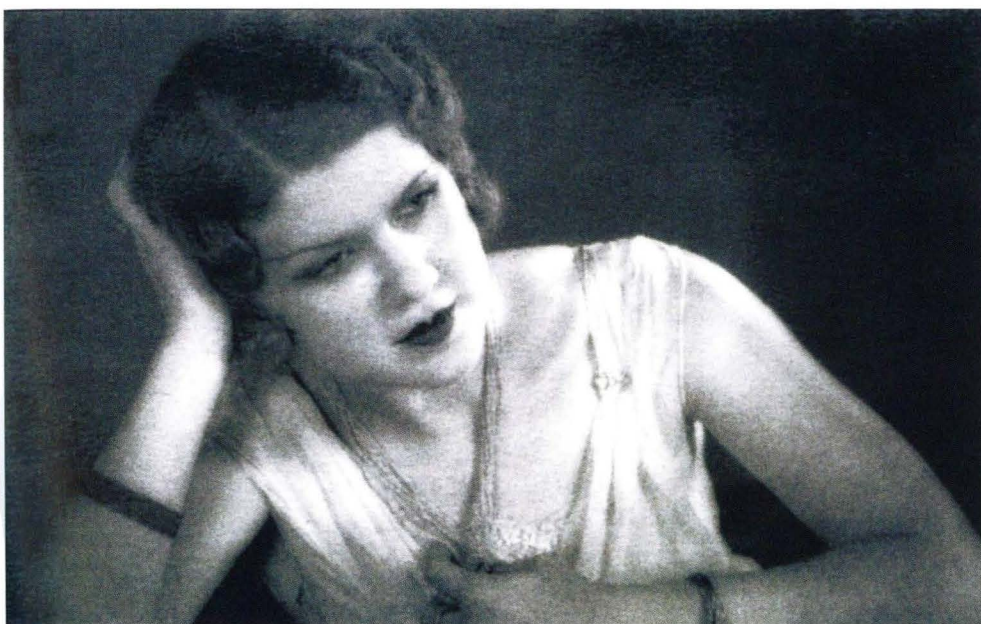
novelist and singer. Her talent was recognised by such distinguished people as Lorca, Jorge Guillén and Pedro Salinas — the latter wrote the prologue to her first collection of poems — or Alberti, who dedicated some passionate verse that she always kept. She contributed to the Spanish celluloid industry in many ways as she was an assistant director, actress, script-writer and a dubbing actress. However her contribution, like so many others, has been lost in the mists of time, due to the particular *star system* that dominated Spanish postwar cinema and as a result of the lack of studies on those who carried out their apparently second-rate work for our cinematographic industry.

This beautiful blue-eyed blonde with her eternal smile was sister to the man of letters, playwright and cinematographic director Claudio de la Torre, who was also forgotten. She made her debut in the world of theatre and spectacle from a very early age in the Teatro Mínimo that the De la Torre brother and sister set up in their own house. From there, this theatrical vocation would later become a true profession and she would enjoy her greatest success and be fully recognised. It was precisely from the times of the Teatro Mínimo, just when Claudia had begun flirting with the cinema, that Josefina first men-

tioned that this rising seventh art was not unknown to her, in this case through her *Poemas de la isla*:

*Yo no quisiera pensarlo,
pero lo llevo prendido
del alto mar de mi frente:
telón de cinematógrafo
para mi anhelo perdido.
Yo no quisiera pensarlo.
Reflejo de toda luz
eco de toda palabra,
dibujo del pensamiento:
yo no quisiera pensarlo.*

However Josefina's first real contact with the world of celluloid took place in the outskirts of Paris, in the studios that Paramount had acquired between the towns of Saint Maurice and Joinville-le-pont, east of the French capital, to translate versions of its films into various European languages. This was a way of overcoming the difficulties of sound regarding the commercialisation of English 'talkies' in non English-speaking countries. Her brother, Claudio had been there since 1931, hired to translate English scripts into our language. Hand in hand with this he also supervised filming, directed a film and this finally led him to dubbing during 1933 and 1934 — the year when Paramount closed down its studios and Claudio returned to Spain.



JOSEFINA DE LA TORRE, 1930

tica que abarca diversos campos de la cultura –poeta, actriz de teatro, novelista, cantante...–, donde su talento es reconocido por personajes tan calificados como Lorca, Pedro Salinas –que prologa su primer poemario–, Jorge Guillén o Alberti, quien le dedica unos encendidos versos que ella conservó siempre. También poliédrica será su aportación a la industria española del celuloide: ayudante de dirección, actriz, guionista, actriz de doblaje... Pero su contribución, como la de tantos otros, se ha perdido en las brumas del tiempo, debido al particular *star system* que dominaba el cine español de la posguerra y a la

falta de estudios sobre los personajes que realizaron una labor aparentemente secundaria para nuestra industria cinematográfica.

Esta hermosa rubia de ojos azules y eterna sonrisa, hermana de otro olvidado, el literato, dramaturgo y director cinematográfico Claudio de la Torre, se inicia con éste en el mundo de la representación y el espectáculo ya desde muy joven con su participación en el conocido *Teatro Mínimo* que los hermanos De la Torre montaban en su propia casa. De ahí la vocación teatral que, a la postre, convertiría en verdadera profesión y donde cosecharía sus mayores éxitos y obtendría todo el reconocimiento. Precisamente de los tiempos del *Teatro Mínimo*, justo cuando Claudio inicia sus coqueteos con el cine, es la primera constatación de que el naciente séptimo arte no es algo ajeno a Josefina, en este caso a través de sus *Poemas de la isla*:

*Yo no quisiera pensarlo,
pero lo llevo prendido
del alto mar de mi frente:
telón de cinematógrafo
para mi anhelo perdido.
Yo no quisiera pensarlo.
Reflejo de toda luz
eco de toda palabra,
dibujo del pensamiento:
yo no quisiera pensarlo.*

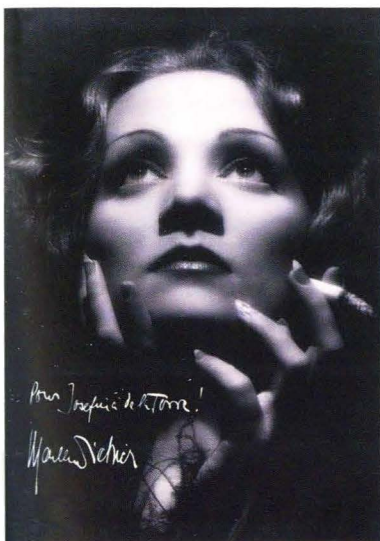


EL CINEASTA LUIS BUÑUEL, MADRID, 1932. THE FILM-
MAKER LUIS BUÑUEL, MADRID, 1932

Josefina first arrived at Paramount's French studios in 1931, soon after her brother's arrival, but it was in 1934 when she began dubbing work. She herself mentioned how her first appearance in dubbing brought her shoulder to shoulder with an old friend, Luis Buñuel, with whom she had a sentimental relationship. Directed by Claudio de la Torre, they shared the dubbing of the Paramount film *Miss Fane's baby is stolen* (*Un secuestro sensacional*, 1934), by Alexander Hall. In this film Josefina dubbed the voice of the protagonist, the Swiss actress Dorothea Wieck, while Buñuel did one of the *gangsters* who had kidnapped Miss Fane's son. She

would later do the voice of no less than Marlene Dietrich. From her stay in France the article *¡Aquellos tiempos de Joinville!* has reached us, one of the few direct remaining testimonies on this Spanish period of *non-Spanish* cinema, which describes the atmosphere, environment and impressions of the Spanish who worked there.

In 1934 she returned to Madrid where she stayed until the Civil War broke out, when she decided to go back to the city where she was born. Here she continued her literary activity, without abandoning her passionate involvement with the cinema, editing her *cinematographic novels* which were practically scripts, under the pseudonym of *Laura de Cominges*. In 1940, after the Civil War, she went back to Madrid to literature and the world of cinema. The following year her brother Claudio de la Torre gave her a chance to act in front of the camera, offering her a musical number in the film *Primer amor*, produced by Hermic Films. It was her debut as an actress, although what she really did was sing, which she was very used to. However she was also challenged by having to stand in for her other sick brother, Bernardo, as Claudio's assistant director. Although she didn't like it, she thought that it was a very appropriate job for a woman

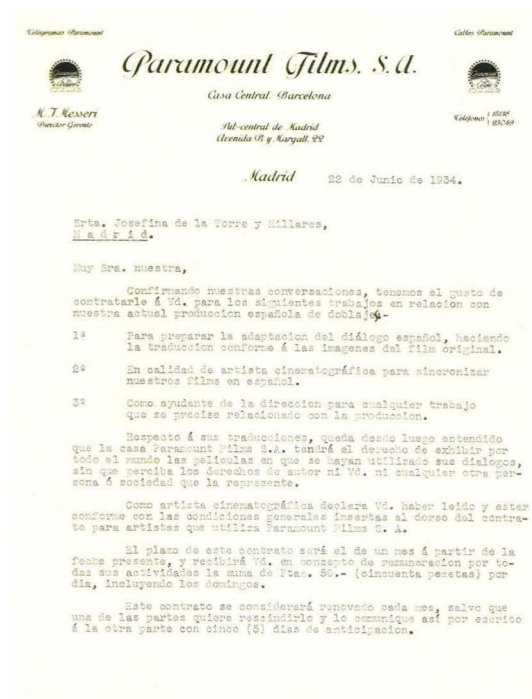


RETRATO DE LA ACTRIZ MARLENE DIETRICH DEDICADO A JOSEFINA DE LA TORRE. PORTRAIT OF THE ACTRESS MARLENE DIETRICH DEDICATED TO JOSEFINA DE LA TORRE

CONTRATO QUE VINCULA A JOSEFINA DE LA TORRE CON PARAMOUNT FILMS PARA ADAPTACIÓN DE GUIONES, TRADUCCIÓN Y SINCRONIZACIÓN DE DIÁLOGOS Y AYUDANTE DE DIRECCIÓN EN LA VERSIÓN ESPAÑOLA DE LAS PELÍCULAS DE PARAMOUNT FILMS, MADRID, 1934. CONTRACT SIGNED BY JOSEFINA DE LA TORRE WITH PARAMOUNT FILMS FOR THE ADAPTATION OF SCRIPTS, TRANSLATION AND SYNCHRONISATION OF DIALOGUES AND ASSISTANT DIRECTOR FOR THE SPANISH VERSION OF FILMS BY PARAMOUNT FILMS, MADRID, 1934

Pero el primer contacto real de Josefina con el mundo del celuloide se produce en las afueras de París, en los Estudios que la Paramount norteamericana había adquirido entre los municipios de Saint Maurice y Joinville-le-pont, al este de la capital francesa, para realizar las versiones en las distintas lenguas europeas de sus películas, como modo de combatir las dificultades que la llegada del sonoro había supuesto para la comercialización del cine hablado en inglés en los países de habla no inglesa. Allí se encontraba desde 1931 su hermano Claudio, contratado para adaptar los guiones que llegaban en inglés a nuestra lengua, cargo que compatibilizaría con la supervisión de rodajes, la dirección de un *film* y, finalmente, la dirección de doblajes durante 1933 y 1934, año en el que la Paramount cierra sus Estudios y Claudio vuelve a España.

Josefina llega por primera vez a los estudios franceses de la Paramount en 1931, poco después del arribo de su hermano, pero es en 1934 cuando comienza a trabajar en labores de doblaje. Ella misma nos relata cómo su primera intervención en el doblaje la hace codo a codo con un viejo amigo, con el que nos dijo había mantenido una relación sentimental, Luis Buñuel. Dirigidos por Claudio de la Torre, comparten el doblaje de la película de la Paramount *Miss Fane's baby is stolen* (*Un secues-*



tro sensacional, 1934), de Alexander Hall. En la misma, Josefina ponía su voz a la protagonista, la actriz suiza Dorothea Wieck, mientras Buñuel daba la suya a uno de los gánsters que habían secuestrado al hijo de MISS FANE. Con posterioridad daría su voz nada menos que a Marlene Dietrich. De su estancia francesa nos ha legado el artículo “¡Aquellos tiempos de Joinville!”, uno de los pocos testimonios directos que quedan sobre esta etapa española del cine *no español*, y en el que describe el ambiente, el entorno y las impresiones de los españoles que trabajaban allí.



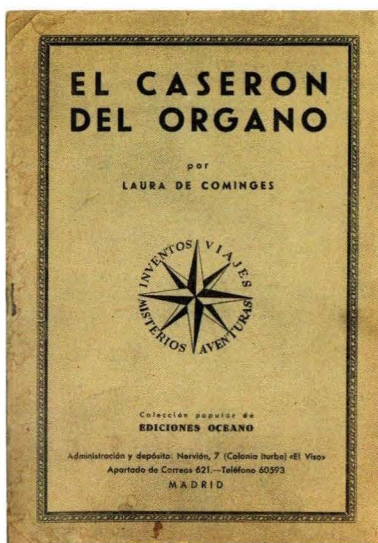
FOTO-FIJA DE LA PELÍCULA *PRIMER AMOR*, DIRIGIDA POR CLAUDIO DE LA TORRE. AL PIANO VEMOS A JOSEFINA DE LA TORRE, 1941. STILL FROM FILM *PRIMER AMOR*, DIRECTED BY CLAUDIO DE LA TORRE. JOSEFINA DE LA TORRE ON THE PIANO, 1941

when the man was a director, as her sensibilities would make for better staging. This would be her first and only time behind the camera. As an anecdote it should be pointed out that Josefina received no payment for this work.

Claudio de la Torre counts on her once again with another small role in his second Spanish film, *La blanca paloma*, in which Josefina de la Torre played the nurse who tended to the battered protagonist, Tony D'Algy. Again, Josefina only had a small part in her brother's

work, who appeared not to want to give the impression of favouring his sister. This would explain why Claudio, ever-willing to give new opportunities to new names — Simone Simon starred in *Pour vivre heureux*, Rosita Yarza in *Primer amor* or Juanita Reina in *La blanca paloma* — hadn't given her, until then, the opportunity to play important roles. In Josefina's own words, "Claudio never gave me one chance during the six or seven years he was directing María Guerrero".

1942 saw what we could call Josefina de la Torre's liberation from the family, in terms of her work. Julio de Flechner, who directed the comedy *Y tú, ¿quién eres?* for *Alabama Films* with Olvido Guzmán and José Nieto, offered her the role of *Mother Sacramento*, at that time her biggest role, which allowed her to become more well-known and enabled her to aspire to working for bigger film studios. Her part in this film meant that Josefina de la Torre, as well as being seen in Colombia, Venezuela and Ecuador — in those countries where the government mandate was fulfilled — could also consolidate her status as a movie actress and free herself of the burden of the family tie of her brother directing her films. Despite all this, her following part on the big screen, already in 1943, saw her back under the orders of her brother Claudio, for



CUBIERTA DE LA NOVELA *EL CASERÓN DEL ÓRGANO*, ESCRITA POR JOSEFINA DE LA TORRE BAJO EL SEUDÓNIMO DE LAURA DE COMINGES, ED. OCEANO, MADRID, 1946. COVER OF NOVEL *EL CASERÓN DEL ÓRGANO*, WRITTEN BY JOSEFINA DE LA TORRE UNDER THE PSEUDONYM OF LAURA DE COMINGES, ED. OCEANO, MADRID, 1946

En 1934 vuelve a Madrid, donde se establece, hasta que al estallar la Guerra Civil decide regresar a su ciudad natal. Aquí continúa su actividad literaria, sin abandonar su incipiente implicación con el cine, editando sus primeras *novelas cinematográficas*, prácticamente guiones en bruto, bajo el seudónimo de *Laura de Cominges*. Tras la Guerra Civil, en 1940, regresa a Madrid para dedicarse a la literatura y al mundo del cine. Al año siguiente su hermano Claudio de la Torre le da la oportunidad de intervenir por primera vez delante de una cámara ofreciéndole interpretar un número musical en la película, producida por Hermic Films, *Primer amor*. Es su debut como actriz, aunque lo que realmente hace es cantar, actividad que ya conocía de sobra. Pero además se encuentra con el reto de sustituir a su otro hermano enfermo, Bernardo, como ayudante de dirección de Claudio, labor que, a pesar de no gustarle, cree muy apropiada para una mujer cuando el director es un hombre, ya que sus distintas sensibilidades se complementarían en beneficio de una mejor puesta en escena. Ésta sería su primera, y única, incursión detrás de la cámara. Como anécdota cabría señalar que, a pesar de su doble labor, de la intervención de su hermano y de las promesas de los productores, Josefina no consigue cobrar por su actuación.

Claudio de la Torre vuelve a contar con ella para otro pequeño papel en su segundo film español, *La blanca paloma*, en el que Josefina de la Torre interpreta a la enfermera que atiende al maltrecho protagonista, Tony D'Algy. De nuevo, Josefina sólo tiene un pequeño papel en la obra de su hermano, quien parece no desear dar la impresión de otorgar trato de favor a su hermana. Ésta sería la explicación de que Claudio, dispuesto siempre a dar oportunidades a nuevos valores —Simone Simon protagonista en *Pour vivre heureux*, Rosita Yarza en *Primer amor* o Juanita Reina en *La blanca paloma*—, no le concediera, hasta ese momento, la oportunidad de interpretar papeles de mayor importancia y lucimiento. En palabras de la propia Josefina, Claudio, durante los *seis u ocho años que estuvo dirigiendo el María Guerrero jamás me dio una oportunidad*.

Ese mismo año de 1942 comienza lo que podríamos llamar la emancipación familiar, en cuanto al trabajo se refiere, de Josefina de la Torre. Julio de Flechner, quien dirige, para Alabama Films, la comedia *Y tú, ¿quién eres?*, con Olvido Guzmán y José Nieto, le ofrece el papel de LA MADRE SACRAMENTO, su intervención más importante hasta el momento, que le permite ganar una mayor notoriedad para aspirar a empresas



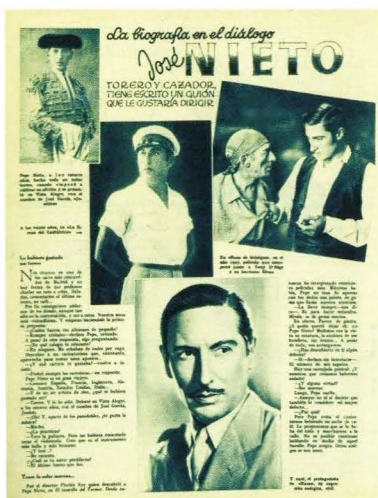
FINAL DEL RODAJE DE *MISTERIO EN LA MARISMA*, EN LOS ESTUDIOS CHAMARTÍN, MADRID, 1943. END OF FILMING OF *MISTERIO EN LA MARISMA*, IN THE CHAMARTÍN STUDIOS, MADRID, 1943.

Sur Films, in *Misterio en la marisma*. However on this occasion, and almost in response to her previous work and to her image as a big actress, she was offered a more fitting role: that of *Arlette*, a shady singer and lover of a white-collar thief, who was entangled in the theft of the necklace, around which the film revolved. It was no doubt the most important role she had played to date and it also allowed her stand out by singing some songs.

1943 was the most intense year in Josefina de la Torre's cinematographic career, which bestowed her with rare popularity within the world of specialised magazines. This basically

consisted of the magazine *Primer Plano* — one of the clearest exponents of the Spanish star system — on whose front page she appeared on the 25 April. Another cinema-related facet of this restless woman was her collaboration with this magazine as from June that year and which she would maintain even after she left the cinema. Her writing ranged from interesting testimonies such as that on *Joinville*, other more frivolous articles, to interviews with prime figures like Florencia Bécquer on the 11 July, or José Nieto on the 1 August, in a section entitled 'Biography in dialogue'. She herself was interviewed in the 17 October issue and featured on the front cover. This was repeated on the 25 April, 1944 and put her almost on a par with the most famous stars of our cinema.

From the 24 May she played the part of *Tomasa* in the film *El camino del amor* on the orders of the director José M. Castellví. It was produced by Soriano Films and starred Alicia Romay and Jacinto Quincoces. It was a more worthy part than those she had had to date and she was recognised by the critics. She earned the handsome amount of 10,000 pesetas, which bore witness to her rising fame. At the same time, Josefina de la Torre was immersed in writing the script of a film that would be called *Bajo el sol de Canarias*.



UNA DE LAS COLABORACIONES DE JOSEFINA DE LA TORRE EN LA REVISTA CINEMATOGRAFICA PRIMER PLANO, MADRID, AGOSTO, 1943. ONE OF JOSEFINA DE LA TORRE'S COLLABORATIONS IN THE FILM MAGAZINE PRIMER PLANO, MADRID, AUGUST, 1943

RETRATO DE JOSEFINA DE LA TORRE EN LA CUBIERTA DE LA REVISTA CINEMATOGRAFICA PRIMER PLANO, MADRID, ABRIL, 1943. PORTRAIT OF JOSEFINA DE LA TORRE ON THE COVER OF THE FILM MAGAZINE PRIMER PLANO, MADRID, APRIL, 1943

más interesantes. Su intervención en este *film* le permitió a Josefina de la Torre, además de ser vista en Colombia, Venezuela y Ecuador –sí se cumplió el mandato gubernamental de ser exportada a tales países–, consolidar su *status* de actriz de cine liberándose del lastre que podía suponer, de cara al exterior, el vínculo familiar con el director de sus películas. Así y todo, su siguiente intervención en la pantalla, ya en 1943, la hace retornando a las órdenes de su hermano Claudio, para Sur Films, en *Misterio en la marisma*. Pero en esta ocasión, y casi como respuesta a su anterior trabajo, y a su imagen de actriz consolidada, se le ofrece un papel de mayor relevancia: el de ARLETTE, una turbia cantante, amante de un ladrón de guante blanco, que se ve envuelta en el robo del collar que da pie al desenlace de la obra. Es, sin duda, el papel más importante que realiza hasta la fecha, en el que además se le permite el lucimiento de interpretar algunas canciones.

Este año de 1943 es el más intenso en la carrera cinematográfica de Josefina de la Torre, y en el que cobra una inusitada popularidad dentro del mundo de las revistas especializadas, básicamente en *Primer Plano*, en cuya portada –uno de los más claros exponentes del *star system* español– aparece el 25 de



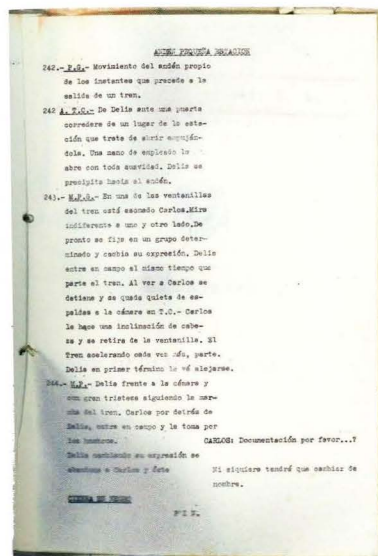
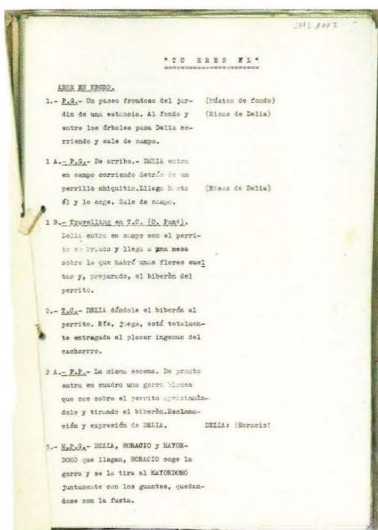
abril. Otra faceta relacionada con el cine de esta inquieta mujer son las colaboraciones que mantiene con la citada revista a partir de junio de ese mismo año y que tendrán una cierta continuidad incluso tras abandonar el cine, escribiendo desde testimonios interesantes como el mencionado sobre Joinville, o algunos artículos más frívolos, hasta entrevistas con primeras figuras, como Florencia Bécquer, el 11 de julio, o José Nieto, el 1º de agosto, en una sección titulada “La biografía en el diálogo”. Ella misma es entrevistada en el número del 17 de octubre, lo cual, unido a



IMAGEN DEL RODAJE DE *UNA HERENCIA EN PARÍS*, DIRIGIDA POR MIGUEL PEREYRA, 1943. SCENE FROM THE FILMING OF *UNA HERENCIA EN PARÍS*, DIRECTED BY MIGUEL PEREYRA, 1943

It was made in collaboration with her brother Claudio and with Adolfo Luján, and was filmed entirely in Gran Canaria with a cast of Canary Island actors, apart from the male star who was played by Julio Peña. In preparing for the film, Claudio and the producer himself, Luis Días-Amado, moved to Gran Canaria and then on to Tenerife where the *casting sessions* were held. However they did not meet with the cooperation they expected from the authorities regarding the filming of the project, which is why they were forced to abandon it. This frustrated project heralded the brother and sister's definitive parting of ways in their cinematographic careers.

As well as collaborating with her brother she wrote the script and dialogue for the other film entitled *Tú eres él*, and this time collaborated with her friend Tony D'Algy. The script, based on the *cinematographic novel* with the same title by *Laura de Cominges* (Josefina de la Torre) which had recently been published, was made into a film at the end of that year by the Mexican director Miguel Pereyra and produced by Hércules Films. The film, whose title was changed in October that year for the definitive *Una herencia en París*, was finished in December and starred Florencia Bécquer, Tony D'Algy, Gabriel Algara and Lola Flores, as well as the scriptwriter herself in the role of *Olga*. It was a minor part yet possessed certain importance as she appeared on a film poster for the first time. Josefina de la Torre, who was paid 16,000 pesetas for the story, 5,000 for the adaptation, 6,000 for the dialogue and 2,000 for playing the part, enjoyed her greatest success in the world of cinema. Apart from deserving good reviews for her acting, a film with her script was awarded a consolation prize of 100,000 pesetas in the national cinematographic awards of the Sindicato Nacional del Espectáculo. The actress and scriptwriter, who collected her diploma from the hands of the Vice-Secretary of Trade, received eight per cent of the



PRIMERA Y ÚLTIMA PÁGINAS DEL GUIÓN ORIGINAL *TÚ ERES ÉL*, DE JOSEFINA DE LA TORRE BASADO EN LA NOVELA CINEMATOGRAFICA DEL MISMO TÍTULO DE LAURA DE COMINGES, 1942. FIRST AND LAST PAGES OF THE ORIGINAL SCRIPT FOR *TU ERES EL* BY JOSEFINA DE LA TORRE BASED ON THE FILM NOVEL OF THE SAME TITLE BY LAURA DE COMINGES, 1942

su citada aparición en la portada –que se repetirá el 25 de abril de 1944–, la situaban casi al nivel de las más destacadas estrellas de nuestro cine.

Desde el 24 de mayo participa, a las órdenes del director José María Castellví, en el rodaje de la película *El camino del amor*, producida por Soriano Films y protagonizada por Alicia Romay y Jacinto Quincoces, interpretando el papel de TOMASA. Se trata de una intervención de mayor mérito que las realizadas por ella hasta ese momento, y reconocida por la crítica, por la que cobra la nada despreciable cantidad de 10.000 pesetas, lo que demuestra su carácter de valor en alza. Paralelamente, Josefina de la Torre se ve inmersa en la elaboración del guión, en colaboración con su hermano Claudio y con Adolfo Luján, de una película que se llamaría *Bajo el sol de Canarias* y que se rodaría íntegramente en Gran Canaria con un elenco de actores canarios, a excepción del protagonista masculino que iba a ser interpretado por Julio Peña. Para la preparación de la película, Claudio y el propio productor, Luis Días-Amado, se trasladaron a Gran Canaria y luego a Tenerife, donde se llega a convocar un *casting*, pero no obtuvieron el apoyo que esperaban de las autoridades para la realización de su proyecto, por lo que debieron

desistir del mismo. Este proyecto frustrado supone la definitiva separación de las trayectorias cinematográficas de ambos hermanos.

Al mismo tiempo que colabora con su hermano, escribe el guión y los diálogos para otro *film* titulado *Tú eres él*, para el que esta vez cuenta con la colaboración de su amigo Tony D'Algy. El guión, basado en la novela cinematográfica del mismo título de *Laura de Cominges* (Josefina de la Torre), que había sido publicada recientemente, es puesto en escena, a finales de septiembre de ese año, por el director mexicano Miguel Pereyra y la productora Hércules Films. La película, cuyo título fue cambiado en octubre del mismo año por el definitivo de *Una herencia en París*, acaba de rodar en diciembre, contaba con la participación de Florencia Bécquer, Tony D'Algy, Gabriel Algara y Lola Flores en sus principales papeles, así como con la de la propia guionista en el papel de OLGA, papel secundario pero de cierta importancia que le vale aparecer por primera vez en el cartel de una película. Josefina de la Torre, que cobra 16.000 pesetas por el argumento, 5.000 pesetas por la adaptación, 6.000 pesetas por los diálogos y 2.000 pesetas por su interpretación, obtiene así su mayor éxito en el mundo del cine, ya que, además de merecer una buena crítica

consolation prize (8,000 pesetas) for her story and two per cent (2,000 pesetas) for her performance.

When it appeared that her work in the world of celluloid was really coming together, Josefina disappeared from the cinematographic scene, devoting her time wholly to literature and the theatre. However one year later, Edgar Neville, who had been filming *La vida en un hilo* for CEA from November, 1944, hired her together with Conchita Montes and Rafael Durán to play a new supporting role of *Señora Vallejo*, for which she was paid only 250 pesetas a day. In this film Josefina coincided with another family member, her nephew Bernardo, son of her brother Bernardo, who was at that time just starting his cinema career, on this occasion as assistant film editor.

This would be Josefina de la Torre's last work in the cinematographic medium and this time she worked with the most prestigious director of those she had collaborated with. Tired, perhaps, of the lack of opportunities to play star roles, of having to conform with walk-on parts or playing supporting roles, and of seeing how her greatest success was as a scriptwriter and not as an actress, Josefina left the world of celluloid, which in

her own words was a world where *not everything was so very rosy* and devoted herself to the theatre, where she enjoyed the success that the cinema had denied her. In the end, despite the fact that she was greatly interested in the cinema, both her and her brother Claudio were always *more for the theatre than the cinema*, and thus after 1946 she devoted herself exclusively to the theatre, although she never forgot her other vocation — writing. Writing was how she had begun, and nine years later she remembered that world to which she devoted part of her life with the publication of *Memorias de una estrella*, a novel that narrates the story of an actress who leaves the cinema, tired of her success. Perhaps some of what she recounted in its pages are to do with her actual experiences and disappointments of the short but intense career of this shooting star called Josefina de la Torre in the world of cinema.

por su intervención, una película con guión suyo resulta premiada con un accésit de 100.000 ptas. en los premios nacionales de cinematografía del Sindicato Nacional del Espectáculo. La actriz y guionista, que recogió su diploma de manos del Subsecretario de Comercio, recibió el ocho por ciento del accésit (8.000 pesetas) como premio por su argumento y el dos por ciento (2.000 pesetas) por su interpretación.

Cuando parece que su trabajo en el mundo del celuloide se va consolidando, Josefina desaparece de la escena cinematográfica, dedicándose exclusivamente a la literatura y al teatro. Pero un año después, Edgar Neville, que rueda desde noviembre de 1944 *La vida en un hilo* para CEA, la reclama para realizar, junto a Conchita Montes y Rafael Durán, un nuevo papel secundario, el de LA SEÑORA VALLEJO, por el que cobra sólo 250 pesetas diarias. En esta película coincide Josefina con otro miembro de su familia, su sobrino Bernardo, hijo de su hermano del mismo nombre, que por aquellas fechas iniciaba su andadura cinematográfica, en esta ocasión como ayudante de montador.

Esta sería la última intervención de Josefina de la Torre en el medio cinematográfico, precisamente de la mano del director de más

prestigio de cuantos contaron con su trabajo. Cansada, quizá, de la falta de oportunidades para desempeñar papeles protagonistas, de tener que conformarse con hacer figuración o interpretar personajes secundarios, y de ver cómo su mayor éxito en el cine lo consigue como guionista y no como actriz, Josefina abandona el mundo del celuloide, donde, utilizando sus propias palabras *según qué, todo era muy rosa*, para dedicarse al teatro, donde cosechó los éxitos que el cine le negó. En el fondo, a pesar de que tuvo mucho interés por el cine, tanto ella como su hermano Claudio siempre fueron *más de teatro que de cine*, por lo que después de 1946 se dedica exclusivamente al teatro, aunque sin olvidar su otra vocación, la de escribir. Es precisamente, tal y como comenzó, a través de la escritura como vuelve, nueve años después, a recordar aquel mundo al que dedicó parte de su vida con la publicación de *Memorias de una estrella*, novela que narra la historia de una actriz que abandona el cine cansada de su éxito. Tal vez algo de lo que se cuenta entre sus páginas tenga que ver con las verdaderas vivencias y decepciones de la corta pero intensa carrera en el mundo del cine de esa estrella fugaz llamada Josefina de la Torre.



**MUJERES 'CINEASTAS'
DE LA GENERACIÓN DEL 27**
Josefina de la Torre:
Arlette en la marisma

**'FILMMAKING' WOMEN FROM THE
GENERATION OF '27**
Josefina de la Torre:
Arlette in The Marshes

RAFAEL UTRERA MACÍAS

JOSEFINA DE LA TORRE EN EL PERSONAJE DE ARLETTE DE LA PELÍCULA *MISTERIO EN LA MARISMA*, DIRIGIDA POR CLAUDIO DE LA TORRE, 1943. JOSEFINA DE LA TORRE AS ARLETTE IN THE FILM *MISTERIO EN LA MARISMA* DIRECTED BY CLAUDIO DE LA TORRE, 1943

CONTRASTING THE INTELLECTUAL ATTITUDES of the Generation of '98 and the Generation of '27, we find their respective members had a different understanding of cinema. The latter generation's perceptive ability, which was more developed than that of the former, made them into seasoned spectators enthusiastically singing the praises of this new technique, into poets and essayists of this new form of expression. The admiration that these young writers felt towards cinema materialised in a number of literary compositions and was symbolised by the monographic issue of *La Gaceta Literaria* (number 43, 1928), edited by Ernesto Giménez Caballero, dedicated to this art form.

This journal's film activities were channelled that same year through the *Cine-club Español*, inaugurated by the editor himself. The writers and intellectuals who presented the films, in one way or another, included Gómez de la Serna, Baroja, Jarnés, García Lorca,

EL CONTRASTE ENTRE LAS POSICIONES INTELECTUALES de las denominadas generaciones del 98 y del 27 evidencia el distinto entendimiento que sus miembros hicieron del Cinematógrafo. La capacidad perceptiva de los segundos frente a la menos desarrollada de los primeros convirtió a aquéllos en espectadores avezados, en entusiastas cantores de la joven técnica, en poetas y ensayistas de la nueva forma expresiva. Este sentimiento de admiración que los jóvenes escritores mostraban hacia él se materializó en numerosas composiciones literarias y quedó simbolizado en el número monográfico que le dedicó *La Gaceta Literaria* (número 43, 1928) dirigida por Ernesto Giménez Caballero.

Las actividades cinematográficas de esta revista se canalizarían en ese mismo año a través del Cine-club Español, inaugurado por el propio director. Entre los escritores e intelectuales que presentaron, de uno u otro modo, los títulos exhibidos, contamos a Gómez

Alberti, Álvarez del Vayo, Luciano de Feo, Eugenio Montes, Lafora, Marañón, Pérez Ferrero and Germaine Dulac. Avant-garde, Russian, scientific, educational, and animated films were all shown at cultural soirées where this silent art was the star. These showings went on to other Spanish cities: Barcelona, Valencia, Murcia, Valladolid, Seville. *Un Chien Andalou* (1928), by Buñuel and Dalí, which was produced and premiered in France, is the film *par excellence* linked to this group and time, and has been a paradigm of Surrealist cinema ever since.

It proves symptomatic to confirm how a means of expression with clear avant-garde overtones became obvious in the work of many writers, who created a literary form filled with film references, and used a literary model made up of original components. They chose the cinema as a distinctive feature of modernity and took the figures and events from the screen as an ideal resource to help improve the expressiveness of their thoughts. The basic elements in the language of film, the spatio-temporal possibilities created through editing, the contrast between fiction and reality, the fascinating film and its fantastic star, the eminent, alarmingly beautiful actress, the courageous, elegant, sensitive, comical character, these are some of the

fertile elements of the essays, poetry and prose, which were first seen in the journals *Revista de Occidente*, *Papel de Aleluyas*, *Hélix*, *Carmen*, and *Lola*, to later become published as books, by Francisco Ayala (*El escritor y el cine*), Rafael Alberti (*Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*), César Arconada (*Vida de Greta Garbo*), among others.

Poetry, stories, and novels became filled with cinematic terminology, proper nouns from the “seventh art”, and a substitute means of narrative expression which came from the visual/cinematic arena. Writers such as Gómez de la Serna in *Cinelandia* (1923), Díaz Fernández in *La venus mecánica* (1929), Arconada in *Vida de Greta Garbo* (1928), Ayala in *Polar Estrella* (1928), Carranque de Ríos in *Cinematógrafo* (1936), Porlán Merlo in *Primera y Segunda parte de Olive Borden* (1930), García Lorca in *Muerte de la madre de Charlot* (1928), etc, were interweaving literary and cinematic figures, creating a fabric of possibilities that, up to that time, Spanish literature had not presented with such intensity.

At the same time, a new woman, vastly different from the traditional, conservative one, was making an appearance in society

de la Serna, Baroja, Jarnés, García Lorca, Alberti, Álvarez del Vayo, Luciano de Feo, Eugenio Montes, Lafora, Marañón, Pérez Ferrero y Germaine Dulac. El cine vanguardista, el ruso, el científico, el educativo y el de animación, se exhibieron en veladas culturales donde el arte silente era la estrella. Sus sesiones se prolongaron por otras capitales españolas: Barcelona, Valencia, Murcia, Valladolid, Sevilla. El filme por antonomasia, vinculado al grupo y a la época, es *Un perro andaluz* (1928), de Buñuel y Dalí, realizado y estrenado en Francia y convertido desde entonces en paradigma del cine surrealista.

Resulta sintomático comprobar cómo una expresividad de claros tintes vanguardistas se hacía evidente en numerosos escritores que convirtieron su trabajo en un tipo de literatura preñado de referentes cinematográficos y en un modelo literario de novedosos componentes; ellos eligieron el cinema como rasgo distintivo de la modernidad y tomaron las figuras y hechos de la pantalla como recurso idóneo para contribuir a la mejor plasmación de su pensamiento; los factores esenciales del lenguaje fílmico, las posibilidades espacio-temporales creadas por el montaje, el contraste entre ficción y realidad, la película fascinante y su fantástico protagonista, la exi-

mia actriz de turbadora belleza, el personaje audaz, elegante, sensible, cómico, son algunos de los elementos fecundantes del ensayo, del poema, de la prosa, que vieron la luz en publicaciones periódicas, *Revista de Occidente*, *Papel de Aleluyas*, *Hélix*, *Carmen*, *Lola*, para editarse posteriormente como libros firmados, entre otros, por Francisco Ayala, *El escritor y el cine*, Rafael Alberti, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, César Arconada, *Vida de Greta Garbo*.

La poesía, el relato, la novela, se llenaron de terminología fílmica, nombres propios del “séptimo arte”, modos narrativos sucedáneos de la expresión plástico/cinematográfica; escritores como Gómez de la Serna en *Cinelandia* (1923), Díaz Fernández en *La venus mecánica* (1929), Arconada en *Vida de Greta Garbo* (1928), Ayala en *Polar Estrella* (1928), Carranque de Ríos en *Cinematógrafo* (1936), Porlán Merlo en *Primera y Segunda parte de Olive Borden* (1930), García Lorca en *Muerte de la madre de Charlot* (1928), etc., utilizaron el entrecruzamiento de figuras literarias con cinematográficas conformando un trenzado de posibilidades que hasta entonces la literatura española no había ofrecido tan intensamente.



CONCHA MÉNDEZ CUESTA, 1930

and, straightaway, she began contributing with her intellectual knowledge or her artistic abilities. María Lejárraga and Carmen Baroja were perhaps forerunners to this group, which included María Zambrano, Rosa Chacel, Concha Méndez Cuesta, María Teresa León, Ernestina de Champourcin, Maruja Mallo, and Josefina de la Torre. These women, among many others, became part of the so-called “generation of cinema and sports”. They be-

longed to a group that marked the first decades of the century, and the Republic awarded them some of their social and political demands (equality with men, the possibility to be elected as a member of parliament, etc).

Bearing in mind their relationship with the cinema, we are going to highlight the activities carried out by three of these women: Concha Méndez Cuesta (Madrid, 1898-Mexico City, 1986), María Teresa León (Logroño, 1903-Madrid, 1988) and Josefina de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1907-Madrid, 2002). The biographical and creative references which will be pointed out for each of them respectively, fall within the framework of the pre-Republican era, the post-war years, and in the case of the exile to Argentina, in the very autocracy of Franco's government.

Concha Méndez Cuesta

From the time she was born, Concha Méndez Cuesta had at her disposal all the desirable whims that a home of well-to-do patrimony demanded, with the exceptions of freedom of reading material and the impediment of university studies. Her overpowering personality,

De otro lado, una nueva mujer, bien distinta a la tradicional y conservadora, hizo acto de presencia en la sociedad y, de inmediato, contribuyó con su conocimiento intelectual o con sus capacidades artísticas a ofrecer ejemplo: acaso precedidas por María Lejárraga y Carmen Baroja, podríamos citar a María Zambrano, Rosa Chacel, Concha Méndez Cuesta, María Teresa León, Ernestina de Champourcin, Maruja Mallo, Josefina de la Torre, etc., quienes, entre otras, se incorporaron a la denominada “generación del cine y los deportes”. Ellas pertenecían a un grupo que marcó las primeras décadas del siglo y a quienes la República otorgó parte de sus exigencias sociales y políticas (igualdad con el hombre, posibilidad de ser elegidas diputadas, etc.).

Atendiendo a sus relaciones con el cinema, vamos a destacar las actividades llevadas a cabo por tres de estas mujeres: Concha Méndez Cuesta (Madrid, 1898-México D.F., 1986), María Teresa León (Logroño, 1903-Madrid, 1988) y Josefina de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1907-Madrid, 2002). Las referencias biográficas y creativas que vamos a señalar de cada una de ellas se inscriben, respectivamente, en la etapa pre-republicana y en la de posguerra, en un caso en el exilio argentino y, en los otros, en la mismísima autarquía del gobierno franquista.

Concha Méndez Cuesta

Concha Méndez Cuesta dispuso, desde su nacimiento, de cuantos caprichos exigía una casa de acaudalado patrimonio, con excepción de libertad de lecturas e impedimento de estudios universitarios. Su arrolladora personalidad y variadas inquietudes (campeona de natación, deportista consumada, conductora de automóviles, etc.), su toma de conciencia femenina (emancipación de la casa paterna, fundadora de asociaciones como el Lyceum Club Femenino) conformaron todo un ejemplo de mujer nueva.

Según su testimonio, vio nacer los inventos del siglo, por lo que creció en medio de la modernidad; la escritura de argumentos para la pantalla, los artículos de tema fílmico, el interés por la dirección cinematográfica la convierten en apasionada de un espectáculo que, bajo sus diversas formas artísticas, impregna la literatura del momento.

Las colaboraciones periodísticas de Méndez Cuesta contienen temas variados, pero es el cinema para ella una cuestión palpitante de la que dan fe diarios como el porteño *La Nación* y la revista española *La Gaceta Literaria*. El estado del cine español, la visita a los estudios ingleses de Elstree, la asistencia al estreno lon-

varied interests (swimming champion, accomplished sportswoman, automobile driver, etc), and her feminine consciousness (emancipation from the paternal home, founder of associations such as *Lyceum Club Femenino*) constitute a perfect example of the new woman.

According to her own testimony, she saw the birth of the new century's inventions and thus grew up in the midst of modernity. Writing screen plots and articles about film, combined with her interest in cinematic direction, made her an enthusiast of this art which, under the guise of its various forms of expression, was impregnating the literature of the moment.

Méndez Cuesta's journalistic contributions were on various subjects, but for her, cinema was the burning question, and newspapers such as *La Nación*, from Buenos Aires, or the Spanish journal *La Gaceta Literaria*, provide testimony to that fact. The state of Spanish cinema, a visit to the English studio Elstree, her attendance at the London premiere of a Dupont film, are a few of the aspects considered by the author of *Historia de un Taxi* and *Prisionera del recuerdo*.

The article "El Cinema en España", published in the aforementioned monograph that *La*

Gaceta... dedicated to the new art in 1928, allowed Concha Méndez to make a declaration about the most general aspects of cinema, after having made a radical diagnosis about the Spanish film industry and proposing urgent measures on how to get out of a desperate situation.

Her dramatic/theatrical conception must have been close to an understanding which fell between the languages of the stage and the cinema. At that time, even the authors from '98, especially Valle-Inclán and Azorín, were in favour of revamping the theatre. Therefore, it is not surprising that a literary person well ahead of her time, like this author wanted to be, would have a conception of literature filled with cinematic motifs.

Her story line *Historia de un taxi* was published by the Madrid publishing house Imprenta Ducazcal H. González in 1927. In the twelve pages of this publication, the story is divided into present and past. The former presents a different story for each taxi, organised according to the amount of the fare. The latter includes the story of Carmen and Fernando, which is updated for the reader through the detailed recollection of the automobile, and is cinematically resolved by resorting to the usual flashback device.

dinense de un film de Dupont, son aspectos sobre los que reflexiona la autora de *Historia de un Taxi* y *Prisionera del recuerdo*.

El artículo “El Cinema en España”, publicado en el citado monográfico que *La Gaceta...* dedicó en 1928 al nuevo arte, permite a Concha Méndez pronunciarse sobre los aspectos más generales del cine y, tras efectuar un radical diagnóstico sobre nuestra cinematografía, proponer urgentes medidas para salir de la situación.

Su concepción dramático-teatral no debía estar lejos de un entendimiento entre los lenguajes de la escena y del cinematógrafo, como por entonces, hasta los propios autores del 98, Valle-Inclán y Azorín especialmente, estaban reclamando a favor de la renovación del teatro. No es nada extraño, por tanto, que una adelantada literaria, como quería ser esta autora, concibiera una literatura preñada de motivos cinematográficos.

Su argumento *Historia de un taxi* fue publicado por la madrileña Imprenta Ducazcal H. González en 1927. Las doce páginas que lo componen dividen la historia en presente y pasado. En el primero se organizan las diversas narraciones de los diferentes taxis, en escalonada organización que atiende a la importancia de



sus tarifas. En el segundo, se integra la historia de CARMEN y FERNANDO actualizada al lector mediante el minucioso recuerdo del automóvil y resuelta cinematográficamente mediante el consabido *flash-back*.

La novedad del argumento se caracteriza básicamente por tres cosas: la proximidad entre la historia que se va a contar y el sueño; el proceso de “humanización” que conllevan las narraciones “en boca de los taxis”; la utilización del travestismo, y las situaciones derivadas del mismo, como incentivo para el interés del asunto.

Las teorías freudianas, la capacidad “fabuladora” del sueño, el surrealismo ejemplificado en las corrientes artísticas de moda, convirti-

The plot's originality can be characterised by three basic elements: the proximity between the story which is going to be told and the dream; the "humanisation" process, in which the narration is put into the "mouths of taxis"; the use of transvestism and the situations which arise because of it; which make the plot more appealing.

Shortly afterwards, Freudian theories, the "fabulist" capacity of the dream, and surrealism, exemplified in fashionable artistic trends, made *Un Chien Andalou* a paradigm of the filming of the subconscious. The author used the terms "fantasy", "dream", "illogical", "irrational", "chimera" intentionally, consciously bringing them together in the first paragraphs of her text. They were doubtlessly an invitation for the director to establish a framework of fantasy to guide his eventual cinematic narration. Fantasy is pointed out as the genre for an imaginative filmmaker to follow.

Carlos Emilio Nazarí, a Chilean who resided in Seville, transformed this story into a screenplay and, with the same title, made it into a movie. The situation Spanish cinema was in at that time made its screening difficult (which was the case for many other movies), and after various adverse circumstances, the film itself was lost. Fortunately, we have

found a collection of photos from the shooting, together with the texts cited by both authors, which allow us to reconstruct, literally and iconographically, the narrative development of the events.

Concha Méndez, together with Manuel Altolaguirre, had other experiences in the cinema during their long exile in Mexico. They brought the cinema to small towns, with travelling, open-air projections. Her plot *Prisionera del recuerdo* (also known as *Cautiva del pasado*) was also brought to the screen in 1952, produced by Producciones Isla and directed by Eduardo Ugarte.

María Teresa León

In 1937, María Teresa León directed the theatre performance of *An Optimistic Tragedy*, by Vsevolod Vishnevsky, at the Teatro de Arte y Propaganda de la Zarzuela. The stage conception was based on the film *The Sailors of Kronstadt*, by Efim Dzigan, which was, in turn, an adaptation of a play by the dramatist mentioned above. In addition to its socio-political intentions, the stage version was characterised by the film projections included in the performance, a technique which had been carried out earlier, in one way or

rían poco después *Un perro andaluz* en paradigma de la filmación del subconsciente; los términos “fantasía”, “sueño”, “ilógica”, “irracionales”, “quimera”, están voluntariamente utilizados y conscientemente agrupados por la autora en los primeros párrafos de su discurso; sin duda, son una invitación al director para marcar las pautas fantásticas por donde debe discurrir el carácter de su posible narración cinematográfica; el género de la fantasía señala la dirección a tomar por un cineasta imaginativo.

Carlos Emilio Nazarí, un chileno afincado en Sevilla, transformó este relato en guión cinematográfico y con el mismo título lo convirtió en película; las circunstancias del cine español del momento dificultaron su exhibición, como tantos otros filmes y, tras diversas peripecias, la cinta se perdió. Afortunadamente, una colección de fotos de rodaje que encontramos oportunamente, junto a los textos citados de ambos autores, nos permitieron reconstruir, literaria e iconográficamente, el desarrollo narrativo de los hechos.

Concha Méndez, junto a Manuel Altolaguirre, tendría otras experiencias cinematográficas durante su largo exilio mexicano: llevarían el cine por los pueblos mediante proyecciones ambulantes al aire libre. Además, su argu-

mento *Prisionera del recuerdo* (también conocido como *Cautiva del pasado*) fue llevado a la pantalla, en 1952, producido por Producciones Isla y dirigido por Eduardo Ugarte.

María Teresa León

María Teresa León dirigió en 1937 la representación teatral de *La tragedia optimista*, de Vsevolod Vischniewsky, que tuvo lugar en el Teatro de Arte y Propaganda de la Zarzuela; su concepción escénica estaba basada en el film *Los marinos de Cronstadt*, de Efim Dzigán, a su vez adaptación de una obra del dramaturgo mencionado. Al margen de sus intenciones sociopolíticas, la versión escenográfica se caracterizó por incluir proyecciones cinematográficas en la representación, tal como anteriormente habían llevado a cabo, de un modo u otro, Griffith y Eisenstein o, en España, se había hecho bajo la dirección de Martínez Sierra o con obras de Muñoz Seca. Al parecer, fue Santiago Ontañón, escenógrafo del montaje, quien realizó las filmaciones, en unos casos con los propios actores del teatro y en otras según las exigencias de cada cuadro o escena.

Sin embargo, la mayor actividad cinematográfica de la escritora se llevaría a cabo en el exi-

another, by Griffith, Eisenstein and, in Spain, under the direction of Martínez Sierra and in the work of Muñoz Seca. It seems it was Santiago Ontañón, the set designer for the *mise en scène*, who did the filming, in some cases using the actors from the theatre, and in others, according to the demands of each scene.

However, the main cinematic activity of this woman writer took place in exile. Rafael Alberti and María Teresa León arrived to Argentina in 1940. In *Memoria de la melancolía* she expressed how much this country, of the most generous heart, meant to exiles like them.

The director Luis Saslavsky introduced María Teresa into the Argentinean cinema circle. Thus, in 1943, she adapted and wrote the dialogues for *Los ojos más lindos del mundo*, based on a play by Jean Sarment.

Afterwards, she sold her adaptation of *La dama duende* (1945), which was based on the play by Calderón de la Barca, and directed by Saslavsky. In the film credits, under the heading “plot by”, both the names María Teresa León and Rafael Alberti appear, in that order. The poet seems to have prioritised the authorship of his wife; Alberti tended to

discreetly give himself second billing, or even recognise it as her work alone.

When comparing the play and the film version, one realises there are many differences; what is seen on screen has little to do with the book, or with Calderón’s style. The proliferation of characters, both leading and supporting ones, gives rise to a choral play whose dialectic is established between the aristocracy, as stupid as they are capricious, and the fun-loving people, whose *fiestas* are important, both as a celebration and as a venue for selling their harvest.

The Albertis’ screenplay takes the original “spirit lady” as a pretext, in order to keep her in the individual adventure of the captain and his lover, but also to subvert her into a collective entity, thus placing the Peruvian woman’s loves within the framework of a hardworking and merry people, who is also capable of expressing derision if the opportunity arises, and the selfish aristocracy give them just cause.

For this film, the artistic and technical crews were mostly made up of exiles, starting with the “screenwriters”, María Teresa and Rafael. Alongside them, there were the actors, Enrique A. Diosdado, Andrés Mejuto, Ernesto



RAFAEL ALBERTI Y MARÍA TERESA LEÓN, 1930

lio. Rafael Alberti y María Teresa León llegaron a Argentina en 1940. En *Memoria de la melancolía* la escritora expresó cuánto significó este país, el de corazón más generoso, para unos exiliados como ellos.

La entrada de María Teresa en el ámbito cinematográfico argentino se produjo de la mano del director Luis Saslavsky. Así en 1943 adaptó y escribió los diálogos para *Los ojos más lindos del mundo*, basada en la pieza teatral de Jean Sarment.

Posteriormente vendría la adaptación de *La dama duende* (1945), basada en el original de Calderón de la Barca, dirigida por Saslavsky. En los títulos de crédito de la película figuran, bajo el rótulo “argumento de”, por este orden, María Teresa León y Rafael Alberti. El poeta parece priorizar la autoría de su esposa mientras él tiende a colocarse, discretamente, en segundo plano o, incluso, reconocerla como exclusivo trabajo de ella.

Comparando las características de la obra y su versión cinematográfica puede comprobarse que son muchas las diferencias; el resultado de la pantalla poco tiene que ver con el libro calderoniano. La proliferación de personajes, principales y secundarios, da lugar a una obra coral cuya dialéctica se establece entre una aristocracia tan necia como casquivana y un pueblo divertido sobre cuyas fiestas pesa tanto la celebración como la venta de la cosecha.

El guión de los Alberti toma como pretexto la original “dama duende”, para, de una parte, mantenerla en la aventura individual del capitán y su enamorada pero, de otra, subvertirla en los aspectos colectivos y contextualizar los amores de la perulera en la dinámica de un pueblo trabajador y festivo al que

Vilches, Helena Cortesina, as well as the musician Julián Bautista and the decorator Gori Muñoz.

In the same way, in the credits of *El gran amor de Bécquer* (*Becquer's Great Love* 1946), by Alberto de Zavalía, Alberti and León appear as the writers. The question of authorship also surrounds this title. María Teresa later wrote the biography called *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer*, published by Losada in Buenos Aires, and whose immediate precedent is the screenplay which gave the film its title. During her years in exile, she published biographies on El Cid, his wife Jimena, Cervantes and Bécquer. The latter was accompanied by an edition of Bécquer's *Rimas*, as well as a poem and epilogue by Alberti.

The beginning of *El gran amor de Bécquer* shows the end of Gustavo Adolfo's life (played by Esteban Serrador). Therefore, the film is constructed as a flashback, based on some of the milestones of the Sevillian poet's life. The group of friends at his burial in the cemetery with the soundtrack playing a few verses of *Yo sé un himno...* allows for an effective fade to the poet reciting amongst his friends. The descriptive sequences reach a climax when, in the social club, not merely two poets,

Núñez de Arce, with his supporters, and Bécquer, with his, confront one another, but two kinds of poetry. And poetry is woman.

This is not one of Zavalía's best films, but when looking for a limited filmography on the Sevillian bard, this one is essential. And, one can also see María Teresa herself playing a supporting role as the "widow of four husbands" when Señorita Espín's hand is being asked for in marriage.

After writing these screenplays, María Teresa León stopped working due to the political situation in Argentina. Her talks on Radio El Mundo and on Radio Splendid, ended up in the hands of the censor. She herself wrote: "Radio, television, cinema, it's all over..."

Josefina de la Torre Millares

She belonged to a learned, bourgeois family with literary and, less frequently, musical connections. Her poems were already appearing in the publications of the 1920s and, in 1927, her first book, *Versos y Estampas*, was published with a prologue by Pedro Salinas. Later publications included *Poemas de las Islas* (1930), *Marzo incompleto* (1968), and *Mi sinfonía rosa* (1969). She wrote various

no le falta un punto de maledicencia si la ocasión lo merece y la egoísta aristocracia le da pie para ello.

Se trata de una película en la que buena parte del equipo artístico y técnico estuvo compuesta por exiliados, empezando por los “guionistas”, María Teresa y Rafael. Y junto a ellos, los actores Enrique A. Diosdado, Andrés Mejuto, Ernesto Vilches, Helena Cortesina, además del músico Julián Bautista y el decorador Gori Muñoz.

Del mismo modo, en los créditos de *El gran amor de Bécquer* (1946), de Alberto de Zavalía, aparecen como guionistas Alberti y León. La cuestión de la autoría vuelve a rondar sobre este título. María Teresa será la autora de la biografía denominada *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer*, publicada por Losada en Buenos Aires, y cuyo antecedente inmediato es el guión que dará título a la película; ella publicó durante los años de destierro biografías sobre El Cid, su esposa Jimena, Cervantes y Bécquer. Esta última, acompañada de una edición de las *Rimas*, a la que se unían poema y epílogo de Alberti.

El inicio de *El gran amor de Bécquer* ofrece el final de la vida de Gustavo Adolfo (interpreta-

do por Esteban Serrador) de manera que la construcción de la misma se ofrece como un *flash-back* apoyado en algunos hitos más o menos significativos de la vida del sevillano. El grupo de amigos dándole sepultura en el cementerio, la banda sonora aportando alguna estrofa de *Yo sé un himno...*, permiten una eficaz encadenado mediante el que se presenta a nuestro poeta recitando entre sus amigos; culminará la descriptiva secuencia enfrentando en el casino no a dos poetas, Núñez de Arce, con los suyos, y Bécquer, con los demás, sino a dos tipos de poesía. Y la poesía es la mujer.

Zavalía no consiguió una de sus mejores obras pero a la hora de buscar una mínima filmografía sobre el vate sevillano, ésta resulta imprescindible. Y además se puede ver a la propia María Teresa interpretando un papel secundario como “viuda de cuatro maridos” durante la petición de mano de la SEÑORITA ESPIN.

María Teresa León, tras la escritura de estos guiones, quedaba “mano sobre mano” por las circunstancias políticas de Argentina; sus charlas por Radio El Mundo, por Radio Splendid, acabarían a manos de la censura. Ella misma escribió: *Se acabó la radio, la televisión, el cine...*

books under the pseudonym Laura de Cominges, such as *Alarma en el distrito Sur* (1939), *¿Dónde está mi marido?* (1943), *Memorias de una estrella* (1954), in the collection “La novela ideal”. In the latter book, a journalist finds the unfinished diary of an actress, who is already retired and happily married. Using the language of popular literature, the author paints a critical portrait of the world of cinema and its obvious superficialness, where the means for becoming a leading actress are at odds with talent and virtues, wisdom and knowledge. On the contrary, false friendships, together with opportunistic love relationships, can make a star out of anyone. Minks and diamonds are the ornaments used by this menagerie whose task is to keep the so-called Dream Factory alive.

In the transition from silent films to talkies, Josefina had the chance to work with her brother Claudio in the French Joinville studios, where she took part by adding the voice tracks for film versions intended for Spanish-speaking countries. Later, in the magazine *Primer Plano* she wrote her memories of these activities and experiences, in the article *Aquellos tiempos de Joinville*.

It was, in fact, in this magazine, edited at the time by Adriano del Valle, where her name and

personality, with a distinct cinematic character, appeared both as a contributor as well as a star, and even featured on the cover on two different occasions. As an anecdote, nearly lost among so many of the magazine’s pages, we found Josefina’s answer to a silly question *Primer Plano* asked some thirty Spanish actresses: “What was this year’s best April Fool’s joke?” And de la Torre answered: “They fooled me by saying that there was a wonderful flat for rent....and I believed it”. The answer is the least of it; the important aspect is the degree of popularity this actress must have had with the public to be included in the group, going beyond friendships and publicity.

As an actress, besides from dubbing and radio shows, she acted in companies for the theatres María Guerrero and Español. In films, she entered into the limited world of Spanish cinema at the hand of her brother Claudio. This was during the 1940s, a time of complete socio-economic autocracy, Falangist cultural orientations, rigorous National-Catholic control and vigilant political-ecclesiastical censorship. In later years, when television was already dominating the scene, she acted in the popular series “Historias para no dormir” and “Anillos de oro”, among others, as well as in the prestigious programme “Teatro de siempre”.

Josefina de la Torre Millares

Perteneció a una familia de la burguesía ilustrada con marcadas vinculaciones literarias y, más ocasionalmente, con las musicales. Sus poemas aparecieron ya en publicaciones de los años veinte y, concretamente, en 1927 *Versos y estampas*, con prólogo de Pedro Salinas; otras publicaciones posteriores fueron *Poemas de la isla* (1930), *Marzo incompleto* (1968), *Mi sinfonía rosa* (1969), etc. Bajo el seudónimo de Laura de Cominges firmó varios títulos, como *Alarma en el distrito Sur* (1939), *¿Dónde está mi marido?* (1943), *Memorias de una estrella* (1954), etc., en la colección “La novela ideal”. En esta última, una periodista encuentra el diario inacabado de una actriz, retirada ya y felizmente casada. Con el lenguaje propio de la literatura popular, la autora traza un panorama crítico sobre el mundo del cine y su evidente superficialidad, donde los procedimientos para llegar a ser primera actriz están reñidos con aptitudes y cualidades, sabiduría y conocimiento, mientras, al contrario, las falsas amistades combinadas con interesadas relaciones sentimentales elevan a cualquiera a la categoría de estrella; el visón y los diamantes decoran los intereses de una fauna cuya tarea es mantener activa la llamada fábrica de sueños.



En el tránsito del mudo al sonoro, Josefina tuvo la oportunidad de trabajar con su hermano Claudio en los estudios franceses de Joinville, donde intervino en la sonorización de las versiones cinematográficas para los países de habla hispana. Posteriormente, en la revista *Primer Plano* dejará recuerdo de su actividad y experiencia en el artículo “Aquellos tiempos de Joinville”.

Será, precisamente, en esta publicación, dirigida entonces por Adriano del Valle, donde su

Josefina de la Torre's cinema performances began in 1941. Her appearance as the singer in *Primer amor* (*First Love*) is a preview of her character in *Misterio en la marisma*. It was an adaptation of the short story by Ivan Turgenev, directed by Claudio de la Torre and Manuel Tamayo (produced by Manuel Hernández Sanjuán for "Hermic Films"), with the participation of the actress's friends, such as Tony D'Algy and Luis de Arnedillo, fellow cast members in the "Sur Films" production company (discussed below). Gemma (played by Rosita Yarza) earns her living as a voice instructor at an academy. Could this be the precedent to the girls' school which Arlette runs in *Misterio...?*. It seems, in this first encounter with cinema, Josefina had to help the director because their cousin Bernardo, Claudio's usual director's assistant at that time, was ill.

In the following year, 1942, the actress had another small speaking part, this time as a nurse, in *La Blanca Paloma* (1942), the film version of Pérez Lugín's novel *La Virgen del Rocío ya entró en Triana*. This "Exclusivas Diana" production was also directed by her brother, and the main parts were played by Juanita Reina and Tony D'Algy. That same year, under the direction of Julio Flechner, Josefina played the role of Mother Sacra-

mento in the film *Y tú, ¿quién eres?* (1942, premiered in 1944). The leading actors were José Nieto (who Josefina interviewed in *Primer Plano*) and José María Seoane, together with Olvido Guzmán and Maruja Asquerino, who were among the female performers.

In 1943, the same year as *Misterio en la marisma*, Josefina took part in *El camino del amor*, by José María Castellví. In this family melodrama where the stepmother, Dolores, wins the affection of her stepson, Andrés, Josefina played the role of Tomasa, which placed her among the leading cast members, next to the main characters, Alicia Romay and Jacinto Quincoces.

Likewise, the film *Una herencia en París* (1943), by Miguel Pereyra, was based on the novel *Tú eres él*, by Laura de Cominges (Josefina de la Torre's pseudonym, as we have already mentioned). The most significant detail here is that the adaptation from literature to cinema was done by the friend and actor, Tony D'Algy (with a technical script by him and the director himself). Josefina took part in the film with a small part, together with her colleagues Gabriel Algara, Agustín Laguilhoat and Lola Flores, who had all performed in *Misterio en la marisma*, and the star, Florencia Bécquer, who our author, tem-

nombre y su figura, bajo marcado carácter cinematográfico, se ofrecerá tanto en su modalidad de colaboradora como de estrella, capaz incluso de aparecer en dos momentos concretos en la mismísima portada. Como anécdota perdida entre tantas páginas de la revista, hemos encontrado una respuesta de Josefina a la ingenua pregunta formulada por *Primer Plano* a una treintena de actrices españolas: *¿Cuál ha sido la mejor inocentada que le dieron este año?* Y De la Torre contesta: *Me engañaron diciendo que había un piso estupendo desalquilado... y yo me lo creí.* Lo de menos es la respuesta; lo mejor, el grado de popularidad que la actriz debía tener para incluirla en el repertorio; y ello, más allá de amistades y publicidad.

Como actriz, al margen de la locución de doblaje y radiofónica, actuó en las compañías de los teatros María Guerrero y Español. En el ámbito cinematográfico, de la mano de su hermano Claudio, entró en el estrecho mundo del cine español de los años cuarenta, en plena autarquía socioeconómica, orientaciones culturales falangistas, riguroso control nacional-catolicista y vigilante censura político-eclesiástica. En posteriores etapas y ya en pleno dominio social de la televisión, actuó en las populares series “Historias para no dormir” y “Anillos de oro”, entre otras, así como en el prestigioso espacio “Teatro de siempre”.

Las interpretaciones de Josefina de la Torre en el cine comenzaron en 1941. Su intervención como cantante en *Primer amor* es un avance de su personaje en *Misterio en la marisma*; se trató de una adaptación de la obra de Iván Turgeniev realizada por De la Torre y Manuel Tamayo (producida por Manuel Hernández Sanjuán para Hermic Films) en la que intervendrían amigos de la actriz como Tony D’Algy y Luis de Arnedillo, compañeros de reparto en la citada producción de Sur Films. GEMMA (interpretado por Rosita Yarza) se gana la vida como profesora de una academia de canto. ¿Está aquí el precedente de la academia de señoritas dirigida por ARLETTE en *Misterio...*? Al parecer, en este primer encuentro con el cine, Josefina tuvo que ayudar al director, por enfermedad de su primo Bernardo, a la sazón habitual ayudante de dirección de Claudio.

Seguidamente, en 1942, la actriz intervendría en otro papelito con frase, ahora como enfermera, en *La blanca paloma* (1942), igualmente dirigida por su hermano, versión cinematográfica de la novela de Pérez Lugín *La Virgen del Rocío ya entró en Triana*; los principales papeles fueron desarrollados por Juanita Reina y Tony D’Algy en esta producción de Exclusivas Diana. Y en el mismo año, bajo dirección de Julio Flechner, interpretó el papel de



IMAGEN DEL RODAJE DE LA PELÍCULA *MISTERIO EN LA MARISMA*, DIRIGIDA POR CLAUDIO DE LA TORRE, 1943. SCENE FROM THE FILMING OF *MISTERIO EN LA MARISMA*, DIRECTED BY CLAUDIO DE LA TORRE, 1943

porarily turned into a reporter, interviewed for *Primer Plano*. The film won an award of 100,000 pesetas, given by the Sindicato Nacional del Espectáculo. A year later, in 1944, Josefina performed a new role, directed by Edgar Neville, in *La vida en un hilo*, together with Conchita Montes and Rafael Durán.

'Sur Films', The Production Company of *Misterio en la marisma*

The company *Sur Films* was created in Seville, with its registered office on Federico Rubio street, number 4, through public deed on 26 September 1942. Its initial capital was

assessed at four million, represented by shares of four thousand pesetas, of which the different founders used the first 900,000.

The company was made up of various families, bringing together members from the Medina, Lloset, Ybarra and de la Torre clans. José M^a Lloset y Marañón acted as managing director and film co-ordinator at the time of shooting. In agreement with the articles of association, the purpose for its establishment covered production as well as the possible distribution of its products, or those from other companies, in Spain and abroad. They also intended to create their own studios and, if it came to it, carry out any other activity directly or indirectly related to the cinema.

Misterio en la marisma

The fact that the company was created in order to immediately film *Misterio en la marisma* (1942) can be proven by the filming authorisation, which was applied for and granted several days before the production company was formed. The writer and filmmaker, Claudio de la Torre, member and shareholder of *Sur Films*, was the screenwriter (including the story line and the dialogues).

MADRE SACRAMENTO en el film *Y tú, ¿quién eres?* (1942; estreno en 1944), cuyos actores principales fueron José Nieto (entrevistado por Josefina en *Primer Plano*) y José María Seoane, junto a Olvido Guzmán y Maruja Asquerino entre las intérpretes femeninas.

El mismo año de *Misterio en la marisma*, 1943, Josefina interviene en *El camino del amor*, de José M^a Castellví, en el papel de TOMASA, lo que la situaba en los primeros lugares del reparto y al lado de los principales intérpretes, Alicia Romay y Jacinto Quincoces, en este melodrama familiar donde la madrestra, DOLORES, se ganará el cariño del hijastro, ANDRÉS.

Asimismo, el título *Una herencia en París* (1943), de Miguel Pereyra, se basó en la novela *Tú eres él*, de Laura de Cominges (seudónimo de Josefina de la Torre, como ya se ha dicho). Lo más significativo es que la adaptación de la literatura al cine está hecha por el actor y amigo Tony D'Algy (con guión técnico de éste y del propio director). Josefina intervendría en la película en un breve papel junto a sus colegas Gabriel Algara, Agustín Lagoilhoat y Lola Flores, todos ellos intérpretes de *Misterio en la marisma*, y la principal, Florencia Bécquer, a quien nuestra autora, convertida temporalmente en reportera, entre-

vistaría en *Primer Plano*. La película obtendría un premio del Sindicato Nacional del Espectáculo dotado con 100.000 pesetas. Un año después, en 1944, Josefina interpretaría un nuevo papel, dirigida por Edgar Neville, en *La vida en un hilo*, junto a Conchita Montes y Rafael Durán.

Sur Films, productora de *Misterio en la marisma*

La sociedad mercantil Sur Films fue creada en Sevilla, con domicilio social en la calle Federico Rubio nº 4, mediante escritura pública, el 26 de septiembre de 1942. Su capital inicial se cuantificó en cuatro millones, representado en acciones de cuatro mil pesetas, de las cuales los diversos fundadores hicieron efectivas las primeras novecientas mil.

La empresa estaba formada por familiares cuya composición reunía a miembros de las familias Medina, Llosent, Ybarra y De la Torre. Actuó como director gerente y coordinador del título próximo a rodarse José María Llosent y Marañón. De acuerdo con los estatutos, los fines para los que se constituyó abarcarían tanto la producción como la posible distribución de sus productos o de otros ajenos en España y en el extranjero; del

Although the articles of association did not specifically mention it, Lloset, in a promotional interview about the film, alluded to the fact that the *Sur* producers' intention was to bring to the screen a new look at Andalucía and everyday life in its rural areas. Without a doubt, the choice of Coto de Doñana as a natural landscape was unprecedented in fiction films, but the second part of his sentence was left more as a desirable future plan than a reality, for the film chooses characters that are quite different and a genre approach, in which the upper bourgeoisie and the aristocracy interweave their sentimental or economic plans.

Claudio de la Torre's original story begins by showing a sumptuous mansion where the Countess Vera lives, and then another very different one, where an all-girl musical quintet is practising with their teacher, Arlette. As for Carlos and José Luis Almenares, father and son respectively, they can boast about being the best shotgun shooters in the art of hunting, which is how they are known at the Tiro de Pichón club in Seville. The latter is a pensive, neurotic man who spends his time in seclusion in the marshlands. Various guests come to their hunting lodge near Huelva. One of them, Señora Linford, a Polish Countess, is admired by Carlos; as for José Luis, he falls in love with her at first sight.

Arlette and her friend Max meet there, together with one of Vera's uncles and other secondary characters, and the Andalusian sense of humour is not lacking thanks to Fat Juan. The landscape of the marshes is shown with details of its fauna as well as its flora, in the deserts, beaches and grasslands; there are strolls and horseback rides, together with deer hunting and other surprising attractions for locals and outsiders alike. The *fiesta* would not be complete without a Flamenco dancing performance.

The theft of a necklace from the safe puts nearly everyone in a compromising situation. Arlette and Vera's supposed uncle become suspects, but the worst is the crisis it causes in José Luis's relationship with the Countess, as he appears more concerned with the stolen object itself than for the feelings and circumstances of his beloved. The problem worsens when she gives the necklace to Carlos which, as we later learn, is the original, authentic one, and not the copy that had always been kept in the safe. The conversation between Carlos and the Countess about a family portrait clarifies for the viewer the common origins between the two families and the events which had taken place a century earlier, which effect José Luis's state of mind. Both then recover their romantic

mismo modo, fue su intención la creación de estudios y, llegado el caso, cualquier otra actividad relacionada directa o indirectamente con la cinematografía.

Misterio en la marisma

Que la sociedad se crea para filmar de inmediato *Misterio en la marisma* (1942) lo demuestra la petición de permiso de rodaje, solicitada y concedida varios días antes de la constitución de la productora. Del guión, argumento y diálogos incluidos, era su autor el escritor y director cinematográfico Claudio de la Torre, también partícipe y socio de Sur Films.

Aunque los estatutos no hacían expresa mención a ello, Lloset, en entrevista promocional del film, aludía a que las intenciones de los productores de Sur eran llevar al cine una Andalucía inédita y la vida cotidiana del campo andaluz; sin duda, la elección del Coto de Doñana como paisaje natural era inédita en películas de ficción, pero el resto de la frase queda más en deseo futurible que en plasmación evidente por cuanto la película camina por derroteros de género y personajes bien distintos, en donde la alta burguesía y la aristocracia cruzan sus planes tanto sentimentales como económicos.

El argumento original de Claudio de la Torre comienza mostrando una suntuosa mansión donde vive la condesa VERA así como otra bien distinta donde un quinteto musical femenino ensaya con ARLETTE, su profesora. Por su parte, CARLOS y JOSÉ LUIS ALMENARES, padre e hijo respectivamente, pueden presumir de ser las mejores escopetas en el arte cinegético, como así se les reconoce en el Tiro de Pichón sevillano. El segundo es hombre meditabundo y neurótico que se pasa la vida retirado en el paisaje marismeno. A su finca del coto onubense acuden distintos invitados, entre ellos, la señora LINFORD, condesa polaca, admirada por CARLOS y de quien JOSÉ LUIS se enamora al primer golpe de vista.

Allí coincidirán ARLETTE y su amigo MAX junto a un tío de VERA y otros personajes secundarios; no faltará el humor andaluz del gordo JUAN. El paisaje de la marisma se nos muestra con detalle tanto en su fauna salvaje como en la flora de desiertos, playas y praderas; el paseo a pie o a caballo se combina con la caza del ciervo y otros alicientes sorprendentes para propios y extraños. La fiesta no podrá prescindir de una sesión de baile flamenco.

El robo de un collar de la caja fuerte desencadena una situación comprometida para

feelings, putting an end to a long story. The thief of the necklace and his accomplice are also caught by the Countess's so-called uncle, who was really an undercover police officer.

La marisma (wetlands) as stage

The apparently complicated plot uses a mixture of genres, where the mysterious, ghostly tone works together with crime genre which, in turn, combines with the documentary, whose natural setting is the wetlands. High comedy is shown through the performance of the characters with sophisticated language and dinner jackets, the usual members of a bourgeoisie paired off with the aristocracy.

The “mystery” of the title refers to the park's characteristics, where wild animals, from the camel to the wild boar, from the deer to the bull, live in their natural environment, as well as the mysterious theft of the necklace, which negatively affects the happiness that the hosts and guests are searching for in the environs of this natural paradise.

The technical procedures used during the production speak well of Ted Pahle's photo-

graphy as well as Antonio Simont's sets. The editing of certain sequences shows that Claudio de la Torre's conception of the production had a dynamism solely outlined by the script. In that sense, the presentation of the Almenares' dominions is done with the repetitive presence of different servants, who, from different positions and places, make references to the character of the property and of its owners. The hounds' participation in the deer hunt is presented through a long tracking sequence that exploits the possibilities of the hunt and the hunters' skills.

The music takes on a character that goes beyond mere accompaniment; the feminine band and Arlette's various songs, contrast, as a sign of the elegant and sophisticated modern times, with the Flamenco dance, which in turn surpasses the usual Sevillian groups, introducing an extremely young Lolita (Lola) Flores, perhaps in one of her first film roles, together with Terremoto, the child who shows his abilities, stamping his heels on the table.

The publicity for the film was evident in various magazines from the time, where anecdotal reports about the shooting alternated with interviews with technicians



IMAGEN DEL RODAJE DE LA PELÍCULA *MISTERIO EN LA MARISMA*, DIRIGIDA POR CLAUDIO DE LA TORRE, 1943. SCENE FROM THE FILMING OF *MISTERIO EN LA MARISMA*, DIRECTED BY CLAUDIO DE LA TORRE, 1943

unos y otros. ARLETTE y el supuesto tío de VERA resultan sospechosos, pero lo peor es la crisis que supone en la relación de José Luis y la condesa, ya que éste parece más preocupado por el objeto robado que por las circunstancias y sentimientos de la amada, más aún cuando ella entrega a CARLOS el collar que, como luego se verá, es el auténtico y original y no la copia que siempre ha estado depositada en la caja fuerte. La conversación entre CARLOS y la condesa con ocasión de un cuadro familiar aclara para el espectador el común origen de una y otra

familia y los sucesos desarrollados un siglo antes, los cuales tienen su efecto en el estado anímico de José Luis. La recuperación de los sentimientos amorosos entre ambos pone fin a una larga historia, no sin antes detener al ladrón del collar y a su cómplice por parte del supuesto tío de la condesa, realmente un policía cumpliendo con sus obligaciones profesionales.

La marisma como escenario

La aparentemente complicada trama utiliza un cruce de géneros donde el tono misterioso y fantasmal se da la mano con el policiaco y éste con el documental cuyo ámbito natural es la marisma. La alta comedia se manifiesta en la actuación de unos personajes de lenguaje sofisticado y *smoking* habitual, integrantes de una burguesía emparejada con la aristocracia.

El misterio del título se refiere tanto a las características del parque donde el animal salvaje, desde el camello al jabalí y desde el ciervo al toro, vive en su entorno natural, como al misterioso robo del collar que marca negativamente la felicidad buscada por anfitriones e invitados en el entorno de una naturaleza paradisíaca.

and actors. The critics' declarations were not unanimous; from the nearby *Primer Plano*, it was affirmed that Claudio de la Torre had raised his film to the successful level of national productions. However, it was the Sevillian poet Juan Sierra who wrote an article for the above-mentioned magazine whose sub-title made a reference to "an Andalucía, freed of clichés and flattery." In the paragraphs that followed in that article, there are statements referring to the unprecedented landscapes and the romantic atmosphere where the love affair takes place, to the sporting adventure, together with a measured dose of folklore; he also mentions the sober tone in which the *campesino* is presented, and the humble tone used when the Giralda, Seville's famous bell tower, is suggested. The benevolence of this optimistic critique is in keeping with the friendship he shared with the production group.

On the contrary, with the distance that time permits, a television broadcast of the film prompted the TV host, Octavi Martí, to say: we are viewing a solemn, elegant, extravagant and feverish comedy, which was, at the same time, the "swan song of the aristocratic Falangist snobs".

Josefina de la Torre's character: Arlette

At the beginning of this film, in the second scene to be precise, the character of Arlette is introduced. She is the director of an all-girl musical group, made up of saxophone, piano, guitar and cello, as well as a jazz band, which gives the composition a suitable rhythm. During this private lesson, while they are practising a song, the teacher seems more interested in what is going on outside rather than improving the group's performance. Indeed, the events on the street, which she has seen from her window, force her to finish the class and take leave of the girls.

In another room in the same apartment, we see her friend Max, who is sitting on the bed, touching the wounds made by the vehicle which hit him in the street. He is blaming himself for it, due to his state of intoxication, and grumbling about his lot in life. Arlette answers him, alluding to his past with a prestigious orchestra, to his current tiredness, to the cold of that freezing country, to his present dissatisfaction with life. The tickets Max produces and the notion of an immediate return to sunny Spain encourage her to accompany him on a new and dark adventure.

Los recursos técnicos manejados en la producción hablan bien tanto de la fotografía de Ted Pahle como de los decorados de Antonio Simont. El montaje de determinadas secuencias demuestran que Claudio de la Torre concebía la producción con un dinamismo que el guión sólo podía esbozar. En tal sentido, la presentación de los dominios de los Almenares se hace con la repetitiva presencia de diversos criados que desde posicionamientos y parajes distintos aluden al carácter de la propiedad y de sus dueños; de otra parte, la caza del ciervo por parte de los lebreles y podencos se ha servido de un largo *travelling* que se recrea en las posibilidades de la misma y en las habilidades de los cazadores.

La música adquiere un carácter que va más allá de lo complementario; la orquestina femenina, las diversas canciones de ARLETTE, contrastan, como signo de elegante y sofisticada modernidad en la época, con el baile flamenco que, más allá de las corales sevillanas al uso, presentan a una jovencísima Lolita (Lola) Flores, acaso en uno de sus primeros papeles cinematográficos, junto a Terremoto, el niño que luce sus artes taconeando sobre una mesa.

La publicidad de la película se hizo patente en diversas revistas de la época, donde se alternaba el reportaje sobre el anecdotario del rodaje con las entrevistas a técnicos y artistas. La crítica no fue unánime en sus aseveraciones; desde la cercana *Primer Plano* se afirmaba que Claudio de la Torre había elevado su película al tono de buena fortuna de las producciones nacionales. Sin embargo, sería el poeta sevillano Juan Sierra quien firmaría en la mencionada revista un artículo cuyo subtítulo hacía referencia a “una Andalucía depurada de tópico y lisonja”; en los párrafos del mismo, se suceden las aseveraciones que aluden al paisaje inédito y a la atmósfera poética donde se sitúa el romance, a la peripecia deportiva junto a la administrada dosis de folclore; además, la sobriedad con que se presenta al campesino y el pudor con el que se sugiere la Giralda. La benevolencia del optimista comentario se adecuaba a la amistad con el grupo productor.

Por el contrario, con el distanciamiento que el tiempo permite, una revisión del film en una cadena de televisión hacía decir a su presentador, Octavi Martí: estamos ante una comedia solemne, elegante, extravagante y delirante a la vez que *canto del cisne de un falangismo pijo aristocrático*.

Informador



ARGUMENTO

En el Coto de la familia de Almenares, en Sevilla, una ociosa historia acontece en 1840 tiene preocupado a José Luis, hijo del propietario de la finca, de cuyo acostumbramiento no tiene más vestigio que un collar guardado en una caja de cedrón. A su vez, su padre Carlos conoce parte de esta historia que nunca ha revelado a su hijo, y cuyo secreto permanece en una habitación de la casa que guarda un retrato y la cual está cerrada desde entonces.

Carlos y su hijo José Luis, después de un concurso de Tiro de Pichón, ofrecen pasar una estancia en sus propiedades a la Condesa de Lindorf, polaca, quien ha venido acompañada de su hijo el Sr. Rigalt, y del extraño pero bello de Valera. Durante esta temporada, José Luis y la Condesa vuelven una amistad íntima (que especial simpatía que se inicia en una correspondencia amorosa). Pero el carácter de José Luis es extraño, y parece estar preso de alucinaciones, todas provenientes de la obsesivamente preocupación que tiene por conocer el pasado de aquella historia. Asegura a Vera haberla visto antes de conocerla, en apariciones instantáneas que la representaban en la muralla.

Una noche, durante una fiesta, el collar ha sido robado y José Luis tiene sospechas sobre Vera, quien molesta reclama la presencia de Carlos, el padre, y a este le hace entrega del collar. Mas Carlos observa que el collar que le devolvieron es auténtico.

Entonces llama a Vera y le explica, en el cuarto cerrado, parte de la extraña historia en presencia del retrato en el que figura una mujer de apariencia parecido con Vera y que luce un collar de la misma hechura. Carlos le explica que su abuelo, que era vudú, iba a casarse con la mujer representada en el retrato, también estropeada como ella. La víspera de la boda, salieron de paseo por la mañana mientras los invitados se divertían en la fiesta, desapareciendo irracionalmente los días. Tan sólo el cadáver del abuelo fue encontrado el día siguiente.

Vera, entonces, promueve terminando de retirar la parte de la narración siguiente: ella es bisnieta de aquella mujer que consiguió su libertad por rescate y se refugiaba en Polonia, donde el cabo del tiempo se casó con el Conde de Lindorf.

El collar que Carlos había encontrado por el retrato, era falso, y el auténtico lo conservaba la familia Lindorf, por eso Vera pudo entregarlo a Carlos dando al mismo tiempo una lección a José Luis. Pero, a la vez, como el collar reproducido no aparece, se descubre que el Sr. de Valera es un estafador que con este supuesto nombre lo ha robado, utilizando de complicidad a Adelia, una rumbera de jazz, que estaba contratada para la fiesta. El hijo de Vera, en realidad un detective que le acompañaba para desmascarar al falso bandido.

Vera y José Luis, después de una explicación en el cuarto del misterio, vuelven a reencontrarse por relación reanudando así aquella historia de amor que sus antepasados no lograron realizar.



A different sequence, at the Tiro de Pichón club in Seville, allows us to hear Arlette's voice, the only vocalist in a professional orchestra, while various scenes take place, appropriate to the place where the characters are. The singer moves in time to the music of the song, while the lyrics tell us about certain parallels between nature and life, like when “the sun, dominating the sky, points my way”, a moment when “I don't care about the world”.

Now, on the inside of the premises, the nighttime society ball is the place where others, natives and foreigners, meet one another, the Countess Vera and the Almenares, father and son. Arlette sings again, wearing a different dress and moving to a different rhythm, while the official gossips, both married and single women, stare at either the good-looking, eligible young man, or the foreign woman, who, because she is one, does not deserve their sympathies. This situation is put to an end during the ball's interval, when the “Baron” introduces Arlette to Rigalt, and everyone gets together to watch Lolita Flores dance and the child Terremoto stomp his feet on the table, both to the strains of Flamenco music.

The scenes of high society, which are given atmosphere by the music, make way for the humour in the sequence where Arlette and Rigalt, driving around the game preserve in an automobile, undergo a breakdown, the charge of a wild boar, and Fat Juan's empty chatter. They all wind up in the palace, tired and thirsty, although fortunately, no one has been hurt.

Max, the “Baron” and Arlette furtively arrange to meet: he asks them for a plan of the building and she vigorously responds that, at his side, she would run the ultimate risk.

PUBLICIDAD DE LA DISTRIBUIDORA CHAMARTÍN CON EL CARTEL Y EL ARGUMENTO DE LA PELÍCULA *MISTERIO EN LA MARISMA*, DIRIGIDA POR CLAUDIO DE LA TORRE, 1943. ADVERTISING FROM THE DISTRIBUTORS CHAMARTIN WITH THE POSTER AND PLOT OF FILM *MISTERIO EN LA MARISMA*, DIRECTED BY CLAUDIO DE LA TORRE, 1943

El personaje de Josefina de la Torre: *Arlette*

En el inicio de la misma película, concretamente en la segunda secuencia, se nos presenta al personaje de ARLETTE. Es la directora de una orquestina de señoritas formada por saxo y piano, guitarra y *cello*, además de una *jazz-band* que pone ritmo adecuado a la composición. Ensayan una canción en esta clase particular donde la profesora parece estar más pendiente de cuanto ocurre en el exterior que de mejorar la interpretación del conjunto. En efecto, lo sucedido en la calle, observado desde la ventana, le obliga a terminar la sesión y despedirse de las chicas.

En otra dependencia del mismo apartamento vemos a su amigo Max que, sentado sobre la cama, se toca las heridas producidas por el vehículo que le ha atropellado en la calle. Se culpabiliza de lo ocurrido dado su estado de embriaguez y se lamenta de su mala situación. ARLETTE le contesta aludiendo a su pasado con orquesta prestigiosa, a su cansancio actual, al frío en ese país helado, a su presente insatisfacción vital. Los billetes que MAX le muestra y la inmediata vuelta a una España soleada animan a la mujer a acompañarle en una nueva y oscura aventura.

Otra diferente secuencia, situada a pleno día en el Tiro de Pichón sevillano nos permite oír la voz de ARLETTE, vocalista única en una orquesta profesional, mientras se suceden diversas escenas propias del lugar donde actúan los personajes. La imagen de la cantante se mueve al ritmo de la canción y la letra de ésta nos informa de ciertos paralelismos entre la naturaleza y la vida, precisamente, cuando *el sol, dominando el cielo, va marcando mi camino*, momento en que *el mundo no me importa nada*.

Ahora, en el interior del recinto, el nocturno baile de sociedad es la ocasión en que se conocen unos y otros, nativos y foráneos, la condesa VERA y los ALMENARES, padre e hijo. ARLETTE vuelve a cantar con otro traje y otro ritmo mientras las cotillas oficiales, señoras o señoritas, clavan sus miradas en el buen mozo y mejor partido o, por el contrario, en la extranjera que, por serlo, no merece sus simpatías. La situación termina, en el descanso del baile, cuando “el barón” presenta ARLETTE a RIGALT, y todos se reúnen para ver bailar a Lolita Flores y taconear sobre una mesa al niño Terremoto, ambos con sones flamencos.

Las escenas de sociedad, ambientadas por la música, dan paso a la comicidad de una secuencia donde ARLETTE y RIGALT, circulando

Arlette sings a new song, accompanying herself at the piano, while the events surrounding the necklace and the safe unfold. After all the pertinent inquiries, the identification of the real and fake jewels, the arrest of the “Baron” by the Countess’s uncle (who is really an undercover policeman), Arlette only longs for the false necklace, as it seems to metaphorically refer to her own life.

The four characters, in twos, act and work antithetically. Vera—the Countess—and José Luis represent the white couple; now that the enigma and confusion have been cleared up, life can smile upon them from a comfortable social position. On the contrary, Arlette and Max symbolise bad luck; they are their own victims, perhaps for wanting to give themselves a social stature the world was not ready to allow them.

Josefina de la Torre’s performance works on two different levels: on the one hand, as a professional singer, with an attractive appearance and voice; and on the other, as a woman dependent on the demands of a man, whose aspirations go no further than those of any cat burglar.

Summary

The three examples related here allow us to see how an active group of women, those belonging to the literary Generation of 1927 or involved in the promotion of the Republic, played an active role in Spanish cultural life in the first third of the 20th century and continued to work in their respective creative arenas in later periods, within Franco’s Spain or outside of it, as victims of exile. Among their artistic abilities, cinema held a special place for them, from the realm of literature to that of performance. These lines are a tribute to these women, but particularly, in this case, to Josefina de la Torre Millares, because of her dual role as a cinematic writer and a performer of an unusual filmography, especially her character Arlette, in the marshlands, which made her into a well-remembered “filmmaker”.

en automóvil por el coto, soportan la avería del vehículo, la embestida del jabalí y la palabrería insolvente de JUAN, “el gordo”; todos acaban en el palacio sedientos y cansados aunque, afortunadamente, pudiendo contar la aventura.

MAX, el “barón” y ARLETTE se citan furtivamente: él le solicita un plano del edificio y ella argumenta enérgicamente que, junto a él, correrá el último y definitivo riesgo.

Nueva canción de ARLETTE acompañándose del piano mientras se suceden los hechos en torno a la caja fuerte y al collar. Tras las pertinentes averiguaciones, identificadas la joya falsa y la verdadera, detenido “el barón” por el tío de la condesa, en realidad, un policía en acto de servicio, ARLETTE, sólo suspira por el collar falso, como, metafóricamente parece aludir a su propia vida.

En el cuadro de personajes, cuatro, dos a dos, actúan y funciona antitéticamente. VERA, la condesa, y JOSÉ LUIS, representan la pareja blanca, en quienes, resuelto el enigma y la confusión, la vida está dispuesta a sonreírles desde una desahogada posición social; ARLETTE y MAX, por el contrario, simbolizan la mala suerte, el ser víctimas de sí mismos acaso por querer situarse en un estatus social

que el mundo no está dispuesto a permitirles. La interpretación de Josefina de la Torre funciona en dos niveles distintos: de una parte como la cantante profesional, agraciada de imagen y voz; de otro, la mujer condicionada por las exigencias de un hombre cuyas aspiraciones no van más allá de cualquier ladrón de guante blanco.

Síntesis

Los tres ejemplos historiados permiten ver cómo un activo grupo de mujeres pertenecientes a la generación literaria del 27 o a la promoción de la República tuvieron activo papel en la vida cultural española del primer tercio del siglo XX y mantuvieron el ejercicio de sus respectivas creatividades en etapas posteriores tanto dentro de la España franquista como, víctimas del exilio, fuera de ella. Entre esas habilidades artísticas, el cine tuvo un lugar preferente, tanto desde los ámbitos literarios como desde los interpretativos. Sirvan estas líneas como homenaje a estas mujeres pero, sobre todo y en este caso, a Josefina de la Torre Millares por su doble condición de escritora cinematográfica e intérprete de una peculiar filmografía; en especial, su personaje de ARLETTE, en la marisma, la convierte en una cineasta felizmente recordada.

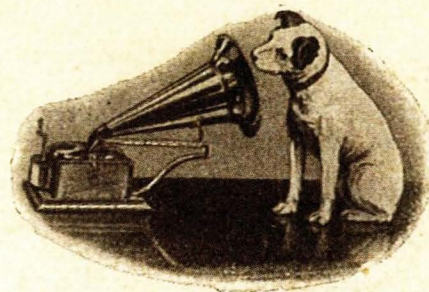
Compañía del Gramófono

SOCIEDAD ANÓNIMA ESPAÑOLA

MÚSICA MUSIC

TELÉFONO 35718

MADRID



ESTUDIO:
PRINCESA, 29

"LA VOZ DE SU AMO"

4 Abril 1932

Srta Josefina de la Torre.

Distinguida señorita:

Habiendo tenido el gusto de oír en los estudios Paramount una prueba de usted y habiendo manifestado a su hermano Claudio mis deseos de hacer una prueba en disco, si usted no tiene ningún inconveniente en ello, le agradeceré se sirva indicarme para ponernos de acuerdo referente a hora y composiciones para la impresión.

En el membrete va indicada la dirección del estudio y también podrá usted llamarme si así le es más conveniente en el Hotel Alfonso donde me hospedo.

De usted atto S. S.

q. e. s. m.

C. Gelabert.

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'C. Gelabert', written in a cursive style.



María Teresa Pello



Carmen Ruiz



Josefina de la Torre



María Portillo



María Luisa Rubio



Mercedes Obiol



TEATRO PRINCIPAL
Empresa: MARQUEL REOLA - Representante: J. ALGARATE
Teléfono 67 - 30 - ZARAGOZA

INAUGURACIÓN DE LA TEMPORADA 1943-44

GRAN COMPAÑÍA LIRICA

bajo la dirección artística del maestro



PABLO

SOROZABAL

Empresa artístico:
VELASCO - MOLINA



RESIDENCIA DE ESTUDIANTES
FUNDACIÓN DEL AMO

Concierto

JOSEFINA DE LA TORRE (SOPIANO)
ENRIQUE CASAL (ACOMPANISTE)

PROGRAMA

I	
Saint-Saëns	<i>La Cloche</i>
G. Fauré	<i>Les Berceuses</i>
	<i>Les Roses d'Ispahan</i>
C. Debussy	<i>Beau Soir</i>
	<i>Bonne nuit</i>
	<i>Au de Loin</i>
	<i>de l'Enfant Prodige</i>
II	
Chopin	<i>Allegro</i>
O. Fauré	<i>Capella</i>
Pastoriza	<i>Fourchillo de l'Alcazar</i>
Sibelle	<i>O. Noche de San Juan</i>
Respighi	<i>Nelba</i>
Wagner	<i>Alcazar</i>

VIENTES y DIEZ CÉNTIMOS DE PES.

GRAN TEATRO JOVELLANOS

Sala refrigerada - Deliciosa temperatura

TELÉFONO 1771

GRAN COMPAÑÍA LIRICA

bajo la dirección artística del

MAESTRO PABLO SOROZABAL

Lunes, 2 de Agosto de 1943

A las 7,45 de la tarde

A las 11 de la noche

TEATRO PRINCIPAL

GRAN COMPAÑÍA LIRICA

bajo la dirección artística del

MAESTRO PABLO SOROZABAL

Empresa Velasco - Molina

Viernes, 13 de Agosto de 1943

SOCIEDAD GENERAL
DE
AUTORES DE ESPAÑA

Sr. D. TORRE

Muy Sr. nuestro:

A continuación tenemos el gusto de
suyo importe abonamos en su apreciable

TÍTULO DE LA OBRA



JOSEFINA DE LA TORRE Y LA MÚSICA

JOSEFINA DE LA TORRE AND MUSIC

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

JOSEFINA DE LA TORRE, CA. 1940

JOSEFINA'S LITERARY VOCATION WENT HAND in hand with her training in and love of music and the theatre — an artistic complexity which she approached in a comprehensive manner, combining different arts with each other. She cultivated poetry not only by writing it, but also by declaiming it as an actress with a vocation for the theatre, and at the same time she cultivated music, on the stage and in concert, as a notable singer, who moreover possessed a considerable level of pianistic training. To understand this artistically plural personality one needs to be aware of her family background and the circumstances of her training, to which we shall refer here first, emphasising the musical side of her personality, because music was an art in which she was gifted and which she pursued, as a secondary activity, with real passion.

When Josefina was born in 1907, her parents and siblings already lived in the house in the Plaza de San Bernardo in Las Palmas which

LA VOCACIÓN LITERARIA DE JOSEFINA CORRIÓ pareja con su formación y su afición musical y escénica: una complejidad artística que abordó de forma integral, combinando unas artes con las otras. Cultivó la poesía no sólo como escritora, sino también como declamadora en tanto que actriz de vocación teatral, y a la par cultivó la música, en la escena y en el concierto, en tanto que llamativa cantante, poseedora además de una estimable formación pianística. Para entender esta personalidad artísticamente plural es preciso conocer sus antecedentes familiares y las circunstancias de su formación, a lo que nos vamos a referir aquí en primer lugar, poniendo énfasis en la vertiente musical de su personalidad. Porque la música fue un arte para el que estaba dotada y que cultivó, de forma colateral, con verdadera pasión.

Cuando Josefina nació en 1907, sus padres y hermanos vivían ya en la casa de la Plaza de San Bernardo de Las Palmas que su abuela,



PLAZA DE SAN BERNARDO, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CA. 1910

her grandmother, Encarnación Cubas Báez, widow of the historian, man of letters, composer and distinguished notary Agustín Millares Torres (Las Palmas de Gran Canaria, 1826-1896), had exchanged with her son Agustín Millares Cubas, also a lawyer and notary, who, having lived in it since his marriage, preferred to continue as a notary in his father's former office in the Calle de La Gloria de Vegueta (now Calle de Agustín Millares). Encarnación Cubas (Las Palmas de Gran Canaria, 1832-1915) also bought an adjoining building and rebuilt and enlarged the property in the Plaza de San Bernardo, retaining the lower rooms while her daughter

Francisca Millares Cubas, wife of Bernardo de la Torre y Comminges, took up residence in the upper part of the house. It was there that the children of this marriage were brought up and, in some cases, born: Paca Sofía, Néstor (later called Claudio), Bernardo (Berna), María Rosa, Elena and Josefina, who was the youngest. These are the ones who survived, for Francisca (or Paca, as she was known) also had miscarriages and other sons and daughters who died in infancy.

The couple travelled to Europe a great deal, especially to London and Paris, and the children stayed behind in the care of a trusted female servant and under the watchful eye of their grandmother and the latter's unmarried daughter, María Millares Cubas, who lived with her in the lower part of the building and was the person who truly stimulated and controlled the studies and musical training of all the children. It was a household in which music was part of daily life, a habit acquired in that of Millares Torres, who throughout his life held concerts and musical evenings in his house and first performances of his *zarzuelas* (operettas) in the upper salon which looked out onto the Calle de La Gloria, in which all his children took part in turn. Paca, one of the last-born, came into the world endowed with perfect



FRANCISCA MILLARES CUBAS, MADRE DE JOSEFINA, 1910. FRANCISCA MILLARES CUBAS, MOTHER OF JOSEFINA, 1910

AGUSTÍN MILLARES TORRES, ABUELO DE JOSEFINA, 1890. AGUSTÍN MILLARES TORRES, GRANDFATHER OF JOSEFINA, 1890

Encarnación Cubas Báez, viuda del historiador, literato, compositor de música e ilustre notario Agustín Millares Torres (Las Palmas de Gran Canaria, 1826-1896), había trocado con su hijo Agustín Millares Cubas, también abogado y notario, quien habiéndola habitado desde que se casó, prefirió continuar como notario en la antigua escribanía de su padre, sita en la calle de La Gloria de Vegueta, hoy de Agustín Millares. Doña Encarnación Cubas (Las Palmas de Gran Canaria, 1832-1915) compró además un edificio anexo y reconstruyó el inmueble de San Bernardo ampliándolo, quedándose ella con los aposentos bajos e instalándose su hija Francisca Millares Cubas, esposa de Bernardo de la Torre y Comminges, en los altos. Allí se educaron y en parte nacieron los hijos de este matrimonio: Paca Sofía, Néstor (luego llamado Claudio), Bernardo (Berna), María Rosa, Elisa y Josefina, que fue la más pequeña. Son los que sobrevivieron, pues doña Francisca (o doña Paca, como se la conocía), tuvo otros partos malogrados y otros hijos e hijas que fallecieron siendo pequeños.

El matrimonio viajaba mucho a Europa, especialmente a Londres y a París, y los niños quedaban a cargo de una criada de confianza y bajo la vigilancia de la abuela y de la hija soltera de ésta, María Millares Cubas, que vivía con ella en la parte baja del edificio y que fue



la verdadera estimulante y controladora de los estudios y de la formación musical de toda aquella prole. Era una casa en la que la música formaba parte de la vida cotidiana, costumbre adquirida en la de Millares Torres, que durante toda su vida realizó conciertos y veladas musicales en su casa y estrenó sus zarzuelas en el salón alto que daba a la calle de La Gloria, en las que intervinieron sucesivamente todos sus hijos. Doña Paca, una de las últimas en nacer, vino al mundo dotada de un oído perfecto y obtuvo una excepcional voz de



MARÍA ROSA DE LA TORRE, HERMANA DE JOSEFINA, 1910. MARÍA ROSA DE LA TORRE, SISTER OF JOSEFINA, 1910

NÉSTOR DE LA TORRE Y COMMINGES, BARÍTONO, TÍO DE JOSEFINA, 1929. NESTOR DE LA TORRE Y COMMINGES, BARITONE, UNCLE OF JOSEFINA, 1929

pitch and developed an exceptional dramatic soprano voice. Her sister María Millares played the piano admirably and was capable of playing any accompaniment at sight, transposing the written notes to the pitch that suited the voice of whoever wanted to sing. And so, later on, learning music was an inescapable obligation for the De la Torre-Millares children, which all of them went through, most particularly the daughters.

Under the watchful eye of aunt María Millares, the three youngest girls learned one after the other to play the piano with the teacher Bernardino Valle, two of them, María Rosa and Elisa, almost to a professional level. Elisa, better than any of them, acquired the ability to transpose accompaniments at sight which distinguished her aunt María, and so did María Rosa, but the latter also learned to play the violin with José Avellaneda, an exceptional musician, and Elisa studied the cello and perfected her skills with the English music teacher Victoria Mackinnon, who settled in Las Palmas after the First World War. She was the first woman to travel from Las Palmas to the Port (at opposite ends of the city of Las Palmas de Gran Canaria), to give her private cello classes, by bicycle, something that excited great interest and



much comment from the men, which the Englishwoman completely ignored.

Josefina, too, learned to play the piano with considerable skill, and also to sing. Like her elder sister, Paca Sofía, she was a splendid dramatic soprano; her sister Elisa, like her mother, developed a beautiful lyric soprano voice. Josefina, according the accounts we have been able to obtain and verify, acquired a tone quality with a dramatic colour, although her timbre in particular was not perfect. In the



EN LA CASA DE LA PLAYA DE LAS CANTERAS, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1918. AT HOME IN LAS CANTERAS BEACH, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. 1918

soprano dramática. Su hermana María Millares tocaba el piano admirablemente y era capaz de realizar cualquier acompañamiento a primera vista, transportando las notas escritas a la tesitura a que se acomodara la voz de quien quisiera cantar. Así que el posterior aprendizaje musical de los hijos del matrimonio De la Torre-Millares en la casa de la Plaza de San Bernardo fue una obligación indiscutible por la que pasaron todos ellos, y muy especialmente las hijas.

Bajo la vigilancia de la tía María Millares aprendieron las tres niñas menores, sucesivamente, a tocar el piano con el maestro Bernardino Valle, dos de ellas, María Rosa y Elisa, a unos niveles casi profesionales. Elisa

adquirió mejor que ninguna la facultad de acompañar transportando sobre la marcha que distinguía a su tía María, y María Rosa también, pero además, ésta aprendió a tocar el violín con don José Avellaneda, un músico excepcional, y Elisa aprendió el violonchelo y lo perfeccionó con la profesora inglesa doña Victoria Mackinnon, asentada en Las Palmas después de la primera guerra mundial, la primera mujer que se desplazaba de Las Palmas al Puerto (extremos de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria), para impartir sus clases privadas de violonchelo, montada en bicicleta, cosa que llamaba mucho la atención y era muy comentada por los hombres ante la total indiferencia de la inglesa.

Josefina aprendió también a tocar con bastante destreza el piano, y asimismo a cantar. Así como la hermana mayor, Paca Sofía, tuvo una espléndida voz de soprano dramática, como su madre, la hermana Elisa obtuvo una preciosa voz de soprano lírica. Josefina, según los testimonios que hemos podido recabar y contrastar, adquirió un metal de tintes dramáticos, aunque su timbre en particular no fue perfecto. En la formación de la voz de todas las hermanas pudo intervenir también ocasionalmente el tío paterno, el gran barítono Néstor de la Torre y Comminges, quien tras varios años de carrera internacional y como



LOS PADRES DE JOSEFINA EN LA CASA DE LA PLAYA DE LAS CANTERAS, 1918. THE PARENTS OF JOSEFINA AT HOME IN LAS CANTERAS BEACH, 1918

vocal training of all the sisters their paternal uncle, the great baritone Néstor de la Torre y Comminges, could also have had a hand occasionally; after spending several years pursuing an international career and as a teacher in Cuba and later in Tenerife, he returned to Las Palmas in 1918 and opened his singing academy in the city for a few years, also participating in the family's musical evenings with his characteristic humour and affability. Perhaps that opportunity to acquire

a greater command of singing technique was not taken, because the fact is that Josefina, according to the experts, did not possess a very refined degree of vocal proficiency. She made the most of her vocal qualities through her fine ear for music and her exceptional talent for dramatic performance, which enabled her to communicate as a singer in a seductive and exciting way, and this artistic virtue, which she exploited to the full, made one forget the minor deficiencies of her voice and her technique. Although she was more of an actress than a singer, it is certainly true that her ability to make the most of her resources allowed her to include singing among her various forms of artistic expression, especially in her youth.

The Guiding Hand of Claudio de la Torre

Josefina was still a child when her brother Claudio left to study engineering in England and then law in Madrid, and his summer holidays in Las Palmas were a time of intense artistic activity, as all their aunts, uncles and cousins would gather in the summer homes which various branches of the family occupied at the beach of Las Canteras, where they sang, acted and declaimed, Claudio read



CLAUDIO DE LA TORRE, HERMANO DE JOSEFINA, CA. 1915. CLAUDIO DE LA TORRE, BROTHER OF JOSEFINA, CA. 1915.

docente en Cuba y luego en Tenerife, volvió a Las Palmas en 1918 y abrió por pocos años su academia de canto en la ciudad, implicándose también con su humor y su campechanía en las veladas familiares. Posiblemente no se aprovechó aquella oportunidad de adquirir recursos técnicos para el canto, porque lo cierto es que Josefina, según dicen los entendidos, tampoco poseyó una escuela vocal depurada. Sus cualidades vocales se potenciaban mediante su fino oído musical y su excepcional talento para la interpretación dramática, con lo que obtenía cantando una comunicación seductora y emocionante, y esa virtud artística, de la que sabía sacar mucho partido, hacía olvidar las pequeñas insuficiencias de su naturaleza vocal y de su escuela. Si bien fue más actriz que cantante, lo cierto es que, sabiendo sacar partido de sus recursos, no renunció a incorporar el canto a sus expresiones artísticas, especialmente mientras fue joven.

De la mano de Claudio de la Torre

Era Josefina niña cuando su hermano Claudio se fue a estudiar ingeniería a Inglaterra y luego derecho a Madrid, y las vacaciones veraniegas de éste en Las Palmas constituían un acontecimiento lleno de eventos artísticos, pues

todos los tíos y primos se reunían en las casas de veraneo que ocupaban diversas ramas de la familia en la playa de Las Canteras: allí se cantaba, se representaba, se declamaba, Claudio leía sus creaciones, los hermanos Millares Cubas las suyas, y participaban además, en foro abierto, muchos otros poetas e intelectuales de la ciudad. La oferta, como todo lo improvisado, era heterogénea: lo mismo se cantaba un aria de ópera que un fado, y las obras de creación alternaban con las parodias.

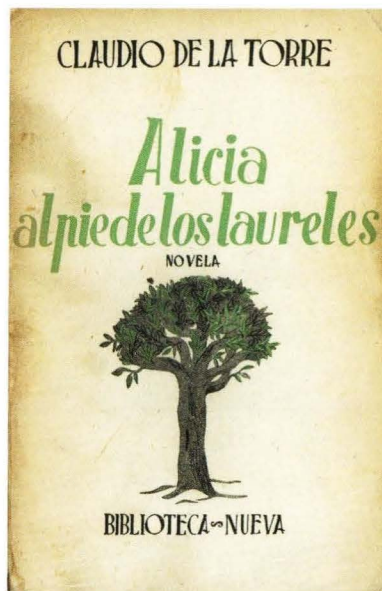
En este ambiente participó desde niña Josefina, cantando, desde que pudo hacerlo, arias de ópera, zarzuelas de su abuelo y de otros autores españoles, pero también canciones ligeras, como tangos y otras canciones de moda. Y allí se leía poesía, y allí se destacó Josefina desde muy joven como declamadora de gran fuerza dramática. En septiembre de 1924 pusieron en escena la más antigua zarzuela doméstica de Agustín Millares Torres: *Un disfraz*, escrita en 1845-46 para tres personajes y un pequeño grupo instrumental. Margot Barceló, mujer de Berna de la Torre, cantó el papel de LA SOBRINA; Josefina, aun siendo tan joven, prestó su voz dramática al papel de DOÑA JUANA, y el propio hermano Berna hizo la parte de CARLOS. Es una pieza deliciosa, de sabor neoclásico, con un texto fresco y unas partes musicales que

his works, the Millares Cubas siblings read theirs, and moreover many other poets and intellectuals from the city participated in an open forum. The programme, as always in improvised gatherings, was varied: people were as likely to sing a *fado* as an aria, and serious works alternated with parodies.

Josefina took part in these sessions as a child, singing a mixed repertoire as soon as she was capable of doing so: opera arias and *zarzuelas* by her grandfather and other Spanish composers, but also lighter pieces such as tangos and other popular songs of the period. There were also poetry readings, and here Josefina distinguished herself from a very young age by the great dramatic power of her declamation. In September 1924 they produced the earliest of Agustín Millares Torres's domestic *zarzuelas*: *Un disfraz* ("A Disguise"), written in 1845-46 for three characters and a small group of instruments. Margot Barceló, the wife of Berna de la Torre, sang the part of the niece, Josefina, despite her very young age, lent her dramatic voice to the role of Doña Juana and her brother Berna himself played Carlos. It is a delightful piece, neoclassical in flavour, with a sparkling libretto and a score which alternates between lyricism in the Italian manner and echoes of Beethoven. This little domestic *zarzuela*, which was acted and

sung as such, was put on as a farewell to the brothers Luis and José Bosch Millares, who were going to study in the Peninsula, and to the husband of Dolores Millares Carló, Captain Carlos Hernández Font (grandfather of the present writer), who was leaving for the African war, where he died from a bullet in the heart during the withdrawal from Annual a month and a half later.

In the Summer of 1926, the *Teatrillo* ("Little Theatre") was already up and running in the house at the beach of Las Canteras. It was the successor to Luis Millares Cubas's theatre in Vigueta (he had died the year before), and led soon afterwards to the consolidation of the so-called *Teatro Mínimo* ("Minimal Theatre"), which had its heyday in 1928 and 1929. It was there that Claudio presented his recent plays, which he had begun to publish in Madrid, sometimes read aloud and sometimes staged with members of the family. It is worth remembering that in 1924, when he was virtually unknown, Claudio had won the National Prize for Literature for his novel *En la vida del señor Alegre* ("In the Life of Mr Jolly"), and this in a period when the prize was not given gratuitously to just anyone. Claudio's literary merit has not been sufficiently recognised; his novel *Alicia al pie de los laureles* ("Alice beneath the Laurel



CUBIERTA DE LA NOVELA ALICIA AL PIE DE LOS LAURELES DE CLAUDIO DE LA TORRE, ED. BIBLIOTECA NUEVA, MADRID, 1940. COVER OF THE NOVEL ALICIA AL PIE DE LOS LAURELES BY CLAUDIO DE LA TORRE, ED. BIBLIOTECA NUEVA, MADRID, 1940

JOSEFINA DE LA TORRE, CA. 1927

alternan el lirismo italianizante con ciertos tintes beethovenianos. Esta zarzuelita doméstica, que como tal era representada y cantada, se hizo con motivo de despedir a los hermanos Luis y José Bosch Millares, que se iban a estudiar a la Península, y al marido de Dolores Millares Carló, el capitán Carlos Hernández Font (abuelo del que suscribe), que se iba a la guerra de África, en cuya retirada de Annual falleció de un tiro en el corazón mes y medio después.

En el verano de 1926 funcionaba ya en la casa de la Playa de las Canteras el *Teatrillo*, heredero del de Luis Millares Cubas en Vegueta (éste había fallecido el año anterior), el cual dio lugar a que se consolidara luego el llamado *Teatro Mínimo*, que tuvo su apogeo en los años 1928 y 1929. Allí dio a conocer Claudio, unas veces en lectura en alta voz y otras montándolas con miembros de la familia, sus obras teatrales recién escritas, que había comenzado a editar en Madrid. Recordemos que en 1924, siendo casi un desconocido, Claudio había ganado el Premio Nacional de Literatura con su novela *En la vida del señor Alegre*, y esto en una época en que tal premio no se regalaba graciosamente a cualquiera. No se ha ponderado suficientemente la valía literaria de Claudio, cuya novela *Alicia al pie de los laureles* (permítanme aquí mi opi-



nión personal de lector empedernido) me parece un prodigio de modernidad, en la que, ironizando sobre el surrealismo de su propia casa de San Bernardo, de la que sus padres siempre estaban ausentes, crea con su fugaz venida situaciones muy cercanas en espíritu a lo que luego se ponderará denominado como *realismo mágico* en la literatura de Hispanoamérica. A mi entender, se impone una seria revisión de Claudio de la Torre en el contexto de las literaturas hispánicas, amén de su aportación como autor teatral.

Trees”) — if I may be allowed to express my personal view as an inveterate reader — seems to me a marvel of modernity, in which he satirises the surreal nature of his own house in San Bernardo, from which his parents were always absent, and with their fleeting appearance he creates situations very close in spirit to what would later be acclaimed under the name “magic realism” in Spanish-American literature. To my mind, Claudio de la Torre merits serious reconsideration in the context of Hispanic literature, quite apart from his contribution as a dramatist.

This award catapulted Claudio into the most avant-garde literary circles in Spain, and through him Josefina came into contact with poets from the Generation of 1927. At that time Josefina fascinated everyone who met her, not only as a remarkable reciter, dramatic actress and singer, but also because she was an sociable, likeable and enchantingly attractive woman. As a singer, she took part in a certain number of concerts in this period, presenting and popularising works that were not yet often performed at the time, such as Manuel de Falla’s seven Spanish songs, which the composer intended to be sung by a popular kind of voice, although nowadays they are performed with different aesthetic criteria.

The Republic and the Civil War

When the Spanish Republic burst upon the scene these activities continued, and it was then, in the thirties, that Josefina also began to collaborate more frequently with several musicians from her native city, though most particularly with the Catalan violinist, pianist and composer Agustín Conchs, who had settled in Las Palmas in 1929. In 1932 he collaborated with José García Romero and Luis Prieto in setting up a musical and teaching association of a markedly professional character, called the Academia de Música y Declamación y Masa Coral de Gran Canaria (“Gran Canaria Academy of Music, Declamation and Choir Singing”), which became a driving force of musical composition and teaching and, by extension, concert activity in Las Palmas. The fascination these musicians felt for Josefina’s art and personality was tremendous.

In 1933 her uncle Néstor, the baritone, died in Madrid, and the following year a new association was founded in his honour in Las Palmas, with considerable support from the middle classes of Gran Canaria, called the Sociedad de Amigos del Arte Néstor de la Torre (Nestor de la Torre Society of Friends of Art), in which Josefina also collaborated.

Las Estaciones.
D. Lluís de la Torre. (fines).
Cantando lentamente (♩ = 40) *(? = ?) mediuosa pmi cant.*

Oh, la me ve el lle de ro
Ue no des su can el es ca pa re ce

pp
sfz
p
pns. lentamente
2^a cassa

Para la fine de la Torre, p.w. (detours de c. i. l. e. u. e.)
Pun temps de Canario (inter-le) Gustau Pittaluga
Madrid, marzo 1935.

FRAGMENTO DE LA PARTITURA *LAS ESTACIONES* QUE EL COMPOSITOR GUSTAVO PITTALUGA DEDICA A JOSEFINA DE LA TORRE, MADRID, 1935. EXTRACT FROM THE SCORE *LAS ESTACIONES* WHICH THE COMPOSER GUSTAVO PITTALUGA DEDICATED TO JOSEFINA DE LA TORRE, MADRID, 1935

Dicho galardón catapultó a Claudio a los círculos literarios más vanguardistas de España, y de su mano entró en contacto Josefina con poetas de la Generación del 27. Josefina fascinó entonces a cuantos la conocieron, no sólo como declamadora, actriz dramática y cantante singular, sino también porque era una mujer abierta, simpática y de una atracción seductora. En tanto que cantante, intervino entonces en algunos actos dando a conocer y divulgando repertorios aún poco frecuentes en aquel momento, como por ejemplo, las siete canciones españolas de Manuel de Falla, que este composi-

tor concibió para ser cantadas por una voz de tintes populares, aunque hoy se interpretan con otro criterio estético.

La República y la Guerra Civil

Al irrumpir la República española continuaron estas actividades y fue entonces, en la década de los treinta, cuando incrementó Josefina también su colaboración artística con varios músicos de su ciudad natal, aunque muy especialmente con el violinista, pianista y compositor catalán Agustín Conchs, establecido desde 1929 en Las Palmas. Éste, con José García Romero y Luis Prieto, colaboró a la puesta en marcha en 1932 de una asociación musical y pedagógica, de marcado carácter gremial, llamada Academia de Música y Declamación y Masa Coral de Gran Canaria, que se constituyó entonces como motor de la creación musical y de la actividad pedagógica y, por extensión, concertística de Las Palmas. La fascinación que sintieron estos músicos por el arte y la personalidad de Josefina fue enorme.

En 1933 falleció en Madrid su tío Néstor, el barítono, y al año siguiente se constituyó en Las Palmas en su honor una nueva asociación, con gran apoyo de la burguesía insular,

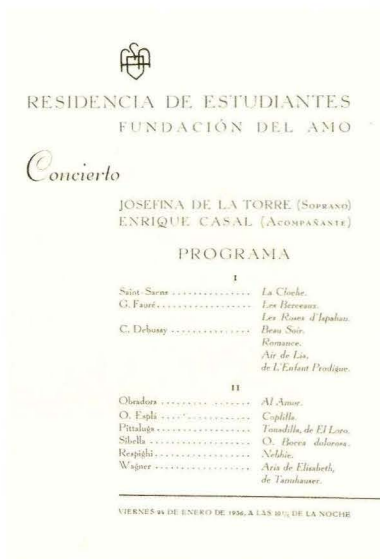
However, when the family moved to Madrid in 1935, her artistic celebrity as an actress, poetess and singer continued to grow, a process which was cut short by the Civil War, when they all took refuge in the Mexican embassy and the family returned to the Canary Islands via France.

In 1937 Josefina was back in Las Palmas in the bosom of a family shattered by deaths, war and devastation. It was then that she received the greatest support and protection from those associations and from her musician friends, especially Agustín Conchs, with whom she had an love affair that was frustrated by those around her: their relationship was firmly opposed by her family, who considered that Conchs was unworthy of her.

Josefina collaborated with the Nestor de la Torre Society of Friends of Art on several occasions. On 22 May 1937, for example, she gave a recital of songs and poetry in the Saint-Saëns Room at the Pérez Galdós Theatre, in the first part of which, accompanied by Luis Prieto at the piano, she sang works by “Sibella” (*sic*; perhaps Sibelius?), Wagner, Pergolesi, Obradors and Respighi, certainly a very novel programme and quite up-to-date for the period. In the second part she recited poems from her collections *Versos y estampas* (“Verses and

Sketches”, 1927) and *Poemas de la isla* (“Island Poems”, 1930), as well as three unpublished works. In early February 1938 she was a member of the cast of the musical *Boo-hoo*, produced by Paquita Mesa and her husband Tommy Christensen. This work included a special number performed by Josefina de la Torre and “her chorus of boys”, and she also took part in another group of several pieces with the bass Chano Gonzalo and Agustín Conchs. In addition, she took part during those years in the Christmas festivities for Epiphany organised by her cousin, the great painter Néstor Martín-Fernández de la Torre, at the Pérez Galdós Theatre, in which she gave first performances of several songs by Néstor Álamo harmonised by Conchs, which were sung by several performers, four of them by Josefina: *Rubio y alto* (“Tall and Blond”), *La peregrina* (“The Pilgrim Woman”), *La santiguá* (“The Sign of the Cross”) and *Sombra del Nublo* (“Shadow of the Nublo”), and she also sang the notable soprano aria called *Arroró* from the zarzuela *La zahorina*, composed by Víctor Doreste with a libretto by his father, Domingo Doreste.

One of the first direct collaborations between the composer Agustín Conchs and Josefina was her performance of *Mientras el niño duerme* (“While the Child Sleeps”), a lullaby for soprano and piano composed by Conchs with



PROGRAMA DE MANO DEL CONCIERTO OFRECIDO POR JOSEFINA DE LA TORRE EN LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, MADRID, 1936. HAND PROGRAMME FOR THE CONCERT BY JOSEFINA DE LA TORRE AT THE STUDENTS RESIDENCE, MADRID, 1936

llamada Sociedad de Amigos del Arte Néstor de la Torre, con la cual también colaboraría Josefina. No obstante, al trasladarse la familia a Madrid en 1935 continuó allí la proyección artística de nuestra actriz, poetisa y cantante, una trayectoria que fue truncada por la Guerra Civil, con el refugio de todos en la embajada de México y el retorno de la familia a Canarias vía Francia.

En 1937 está Josefina de nuevo en Las Palmas en medio de una familia deshecha por las muertes, la guerra y la ruina. Y es entonces cuando más la arrojan aquellas asociaciones y sus amigos músicos, especialmente Agustín Conchs, con quien mantuvo una relación sentimental frustrada por el entorno: se encontró con el firme rechazo de su casa, por considerarse allí que Conchs no estaba a la altura de lo que ella merecía.

Josefina colaboró en varias ocasiones con los Amigos del Arte Néstor de la Torre. El 22 de mayo de 1937, por ejemplo, asume como protagonista un recital de canto y poesía en el Salón Saint Saëns del Teatro Pérez Galdós, en cuya primera parte, acompañada al piano por Luis Prieto, canta obras de Sibella (*sic*, ¿quizás Sibelius?), Wagner, Pergolesi, Obradors y Respighi, un programa muy novedoso y bastante actual para la

época, ciertamente. En la segunda parte recita poemas de sus obras *Versos y estampas*, de 1927 y de *Poemas de la isla*, de 1930, así como tres inéditos. A primeros de febrero de 1938 participa en el reparto del musical *Boo-hoo* que montaron Paquita Mesa y su marido Tommy Christensen. En esta obra tenían un número especial Josefina de la Torre y su coro de Boys, y también intervenía en otro bloque de varias piezas compartido con el bajo Chano Gonzalo y Agustín Conchs como ejecutante. Asimismo participa en esos años en las fiestas pascuales de Reyes que organizaba su primo, el gran pintor Néstor Martín-Fernández de la Torre, en el Teatro Pérez Galdós, en las que se estrenaron varias canciones de Néstor Álamo armonizadas por Conchs que fueron cantadas por varios intérpretes, asumiendo Josefina cuatro de ellas: *Rubio y alto*, *La peregrina*, *La santiguá* y *Sombra del Nublo*, y asimismo interpretó también la notable aria para soprano denominada *Arrorró* de la zarzuela *La zahorina*, compuesta por Víctor Doreste sobre un libreto de su padre Domingo Doreste.

Una de las primeras colaboraciones directas del compositor Agustín Conchs con Josefina fue la interpretación por ésta de *Mientras el niño duerme*, una nana para soprano y piano

words by José García Romero. The autograph score, which Conchs presented to Josefina, is dated in Las Palmas in January 1937, when it was composed, and the following inscription has been added at the end: "First performed by the great artist Josefina de la Torre with outstanding success, mainly due to her talent, at the charity concert held at the Lecture Hall in Las Palmas on 6 June 1937. We are delighted to put this on record and dedicate it to her: her grateful friends José García Romero (paraph) and Agustín Conchs (paraph)."

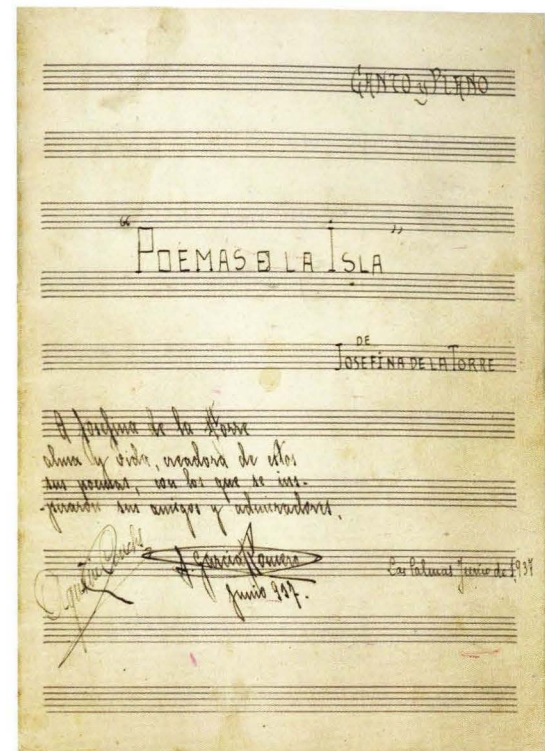
At the time of this first performance, José García Romero, as a mark of his gratitude, composed a concert song for her, setting one of the texts from her book *Poemas de la isla*, namely *Caminito azul, caminito del mar* ("Little blue path, little path of the sea"). He was not a very distinguished composer, and Josefina, although she kept the original because it was interleaved with other songs by Conchs, did not like it much. When she showed me the set of songs by both composers based on her poems she felt very pleased with those by Conchs, but when she reached the one by García Romero she told me that that one was nothing much. Because at that time Conchs set five of Josefina's *Poemas de la isla* to music, which were as follows: *Tu nombre ya me lo han dicho*

("They have already told me your name"), *Mira, me gustas* ("Look, I like you"), *Quisiera tener muy alto* ("I wish I had a very high window"), *Me voy a hacer un collar* ("I am going to make myself a necklace"), then the one by García Romero, mentioned above, and finally a sixth song, *Sobre las hojas blancas* ("On the white leaves"). Conchs bound these together as a manuscript folder, on the cover of which he wrote: "To Josefina de la Torre, life and soul, creator of these her poems, which inspired her friends and admirers, Agustín Conchs (paraph), J. García Romero (paraph). June 1937."

Josefina carefully preserved this folder in her possession until the end of her life, because although she handed over all her scores and compositions to me in the late 1980s, she only gave me photocopies of these songs by Conchs and García Romero and kept the originals for herself, regarding them as something private and inalienable. On the twenty-fifth anniversary of the death of Conchs, in 1991, I organised a concert performance of these works at the Biblioteca Insular ("Island Library") in the Plazuela de Hurtado de Mendoza in Las Palmas de Gran Canaria, at which they were sung by the soprano Yolanda Auyanet, accompanied by our friend Nicole Postel, now tragically

compuesta por dicho músico y con letra de José García Romero. La partitura autógrafa que Conchs le regaló a Josefina viene fechada en Las Palmas en enero de 1937, momento de su composición, y en ella se ha añadido al final lo siguiente: *Estrenada por la genial artista Josefina de la Torre con éxito extraordinario, en el que su talento y condiciones contribuyeron en la mayor parte, en el concierto benéfico del Salón de Conferencias de Las Palmas el día 6 de junio de 1937. Nos complacemos en hacerlo constar y dedicársela, sus agradecidos amigos José García Romero (rubricado) y Agustín Conchs (rubricado).*

En el momento de este estreno, José García Romero, agradecido, compone para la artista una canción de concierto sobre uno de los textos de su libro *Poemas de la isla*, concretamente *Caminito azul, caminito del mar*. No era un creador musical muy destacado, y Josefina, pese a que guardó el original porque venía entreverado con otras canciones de Conchs, no la apreciaba mucho. Cuando me mostró el juego de canciones de ambos músicos sobre sus poemas se sentía muy satisfecha de las de Conchs, pero al llegar a la de García Romero me decía que ésa no, que no tenía mayor importancia. Porque Conchs le puso entonces música a cinco *Poemas de la*



isla de Josefina, que son los siguientes: *Tu nombre ya me lo han dicho; Mira, me gustas; Quisiera tener muy alto; Me voy a hacer un collar*, el mencionado de García Romero y, por último, una sexta canción, *Sobre las hojas blancas*, con las cuales Conchs hizo un cuaderno manuscrito en cuya portada escribió: *A Josefina de la Torre, alma y vida, creadora de estos sus poemas, con los que se inspiraron sus amigos y admiradores, Agustín Conchs (rubricado), J. García Romero (rubricado). Junio 1937.*

PARTITURA COMPUESTA POR AGUSTÍN CONCHS Y J. GARCÍA ROMERO SOBRE EL LIBRO *POEMAS DE LA ISLA* DE JOSEFINA DE LA TORRE, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1937. SCORE COMPOSED BY AGUSTÍN CONCHS AND J. GARCÍA ROMERO ON THE BOOK *POEMAS DE LA ISLA* BY JOSEFINA DE LA TORRE, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1937.

deceased. After each one, the texts were declaimed by Professor Jesús Páez, who also gave a talk on Josefina's poetic personality, whilst I followed this up by speaking about Conchs. During the next few days a recording was made at the Casa de Colón, attended by Josefina, and she herself recited each of the poems for posterity before each song: a unique and lasting memento, possibly the final legacy of her life.

Conchs's five song settings from Josefina's *Island Poems* are true *lieder*, concert songs, with colourful and highly impressive piano accompaniments. The handling of the voice is bold, creating melodies of quite different kinds for each text: in some cases they seek to emulate a popular air, whilst others adopt a modern style of their own, always in keeping with the meaning of the text and its requirements. In aesthetic terms they range between a Spanishness which is suggested rather than openly displayed and a sentimentality tinged with echoes of French impressionism. In short, a very Catalan style, in my opinion, and also very much of its time. The overall effect, with this fluctuation between two worlds of sound, is varied and distinctive, and the set is of sufficient quality to be regarded as a concert song cycle of the first order and therefore worthy to stand beside those left to us by Spanish composers of the generation of the

Republic, a generation which was obliterated by events in Spain and of which virtually no account is taken nowadays in our musical history. Josefina, too, suffered a brutal curtailment of her career at this time, and she shared their fate, because after the victory of the new regime she was never the same again: she was a different artist, marked by disillusionment.

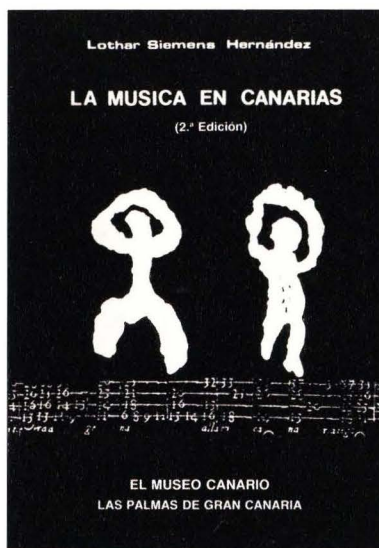
This gesture on the part of the musicians of the thirties, dedicating song settings of Josefina's poems to her, had a seductive effect, especially in the case of Conchs, and it was the beginning of a more intimate friendship, involving rehearsals of these and other songs with this composer, who in due course produced settings of new poems written by Josefina for the purpose. In March 1938, for example, Conchs copied out a new work produced by the two of them, of which we possess a first manuscript from the previous year, called *La vieja canción* ("The Old Song"), the text of which is signed by Josefina under the pseudonym "Laura de Cominges". She personally identified herself as the author of the text when she handed me the manuscript, now preserved in the archive of Canarian composers at the Museo Canario, like all the works by her circle. However, a more significant expression of the relationship between these two artists is

Josefina guardó celosamente este cuaderno hasta el fin de sus días porque, si bien a finales de los años 80 me entregó todas sus partituras y composiciones, de éstas de Conchs y García Romero sólo me hizo fotocopias y preservó para sí los originales, que consideraba como algo íntimo e intransferible. Cuando se cumplieron veinticinco años de la muerte de Conchs, en 1991, organicé en la Biblioteca Insular de la Plazuela de Hurtado de Mendoza (Las Palmas de Gran Canaria) un concierto con estas obras, que fueron cantadas por la soprano Yolanda Auyanet acompañada por nuestra malograda amiga, la pianista Nicole Postel. Antes de cada una, los textos fueron declamados por el profesor Jesús Páez, quien disertó además sobre la personalidad poética de Josefina, mientras que yo le secundé hablando de Conchs. Y en los días siguientes se realizó una grabación en la Casa de Colón a la que asistió Josefina, y ella misma recitó para ese registro cada uno de los poemas que preceden a cada canción, un recuerdo singular e imborrable, acaso el último legado de su vida.

Las cinco canciones de Conchs sobre los *Poemas de la isla* de Josefina son verdaderos *lieder*, canciones de concierto, con acompañamientos pianísticos abigarrados y de gran

vuelo. El tratamiento de la voz es audaz, creando para los textos unas melodías de muy distinta naturaleza: unas veces quieren emular un aire popular, y otras asumen un vuelo propio y moderno, siempre en consonancia con el sentido del texto y con lo que éste demanda. Estéticamente transitan entre un españolismo más sugerido que puesto de manifiesto, y un sentimentalismo teñido de ecos impresionistas franceses. En suma, una estética muy catalana, en mi opinión, y también muy de aquel momento. El conjunto, con esa oscilación entre dos mundos sonoros, resulta variado y singular, y por su calidad puede considerarse como un ciclo de canciones de concierto de primer rango, y codearse por tanto con los que nos legaron los compositores españoles de la generación de la República, una generación que se deshizo en la nada por las circunstancias de España y que hoy casi no cuenta en nuestra historia de la música. Josefina fue también entonces víctima de un atroz truncamiento en su trayectoria, y está con ellos, porque después de la victoria del nuevo régimen nunca más fue la misma, fue otra artista teñida de desencanto.

Aquel gesto de los músicos de los años treinta, dedicando canciones a Josefina sobre sus poemas, tuvo un efecto de seducción, espe-



CUBIERTA DE LA 2ª EDICIÓN DEL LIBRO *LA MÚSICA EN CANARIAS* DE LOTHAR SIEMENS, EL MUSEO CANARIO, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1977. COVER OF 2nd EDITION OF THE BOOK *LA MÚSICA EN CANARIAS* BY LOTHAR SIEMENS, EL MUSEO CANARIO, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1977

another song of a more light-hearted character, in the manner of a tango-foxtrot, called *Una noche solamente* (“Just One Night”), also dating from 1938. We have only a draft of this song with the music and the beginning of the text, in manuscript, in which their joint authorship is explicitly stated. There are also some religious pieces by Conchs, in the form of prayers to the Virgin, which were sung at that time by Josefina at some religious ceremony, although we do not know at what date. We have already seen how Josefina was virtually obliged to break off this friendship. Nevertheless, the time she spent with Conchs, principally during the years 1937 to 1939, was highly fruitful, and the two of them shared a short-lived happiness full of enthusiasms and projects. I had the opportunity to speak with Josefina about Conchs a few years ago, as he was my violin teacher in the fifties. She spoke of him to me with feeling and with great tenderness.

Surviving in the Postwar Years

After the end of the Civil War Josefina returned to Madrid and collaborated with the Tenerife composer Juan Álvarez García, who had written *zarzuelas* and an opera, suc-

cessfully performed in 1936, entitled *Christus*. Álvarez García was a successful composer of film music and worked closely with his good friend Claudio de la Torre. The friendship of Claudio and Josefina with Juan Álvarez García was to give rise to new musical activities, not only on her part but that of her brother as well. Claudio, under the pseudonym “Álvaro de Cubas”, which he had already used in his novel *En la vida del señor Alegre* (“In the Life of Mr Jolly”), composed some curious pieces of music, perhaps intended to be used in his films after being arranged by Álvarez García, who must presumably have revised and orchestrated them: there is a surviving piano version by Claudio of a paso doble called *Carabanchelera* (“Girl from Carabanchel”), and Claudio himself also wrote the words for some of the songs in his films, with original music by the Tenerife composer, such as the song from *Primer amor* (“First Love”). In this period, during his summer visits to the island, Claudio also made use of the talents of another composer from Gran Canaria, José Hernández Sánchez, who made him a piano arrangement of a slow waltz entitled *Nunca quise pensar* (“I Never Wanted to Think”), stating in the score that it was a work inspired by and with words by Claudio de la Torre.

PARTE I		PARTE II	
1.º PRESENTACION DE LA EPOCA		1.º - MADRID FIN DE SIGLO.	
A - LA MELODIA ITALIANA.		LA ZARZUELA ESPAÑOLA.	
a) "Giulia"	L. Denza.	a) "Las dos Princesas"	Caballero.
b) "Música prohibita"	S. Gastaldón.	b) "El barberillo de Lavapiés"	F. A. Barbieri.
B - EL ARIA DE OPERA ITALIANA.		c) "Las hijas del Zebedeo"	R. Chapí.
"Vissi d'arte".	G. Puccini.		
2.º - LA EXPOSICION UNIVERSAL.		2.º - A LA LUZ DE LA LUNA.	
A - UNA OPERA FRANCESA.		LAS DANZAS.	
"Addio... o nostro piccol desco"	J. Massenet.	a) "Yo quisiera vivir en la Habana"	
B - PARIS 1900.		b) "Déjame dormir la siesta"	
"Quand l'amour meurt"	O. Cremieux.	c) "Pesando una mañana"	
		d) "Manuel, yo me sofoco..."	
		Acompañamiento de guitarra por FRANCISCO DEL ROSARIO.	
DESCANSO		MODELO ESTILIZADO 1900	
		CARMEN GUEDES	

HOLLYWOOD CINEMA
A BENEFICIO DE
"LA CASA DEL NIÑO"

Velada 1900

EVOCACION DEL GUSTO MUSICAL DE UNA EPOCA
(1895-1905)

por
JOSEFINA DE LA TORRE
con la colaboración de
LUIS PRIETO

JUEVES, 28 DE ABRIL, 1938 (1.º AÑO TRIUNFAL)
A LAS 21 Y 30

PROGRAMA DE MANO DEL CONCIERTO OFRECIDO POR JOSEFINA DE LA TORRE A BENEFICIO DE LA CASA DEL NIÑO, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1938. HAND PROGRAMME FOR THE CONCERT BY JOSEFINA DE LA TORRE TO RAISE FUNDS FOR THE CASA DEL NIÑO, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1938

cialmente por lo que a Conchs respecta, y fue el inicio de una amistad más íntima, con ensayos de éstas y otras canciones con este músico, quien finalmente puso notas a nuevos poemas de Josefina creados en esas circunstancias. Así, en marzo de 1938 copia Conchs una producción de ambos, de la que poseemos un primer manuscrito del año anterior, llamada *La vieja canción*, cuyo texto firma Josefina con el seudónimo de *Laura de Cominges*. Ella misma se identificó como autora del texto cuando me entregó el manuscrito, hoy conservado en el archivo de compositores canarios de El Museo Canario, como todas las obras de su entorno. Pero más significativa de la relación de ambos artistas es otra canción de carácter más desenfadado, en aire de tango-fox, llamada *Una noche solamente*, también del año 1938, de la que sólo

poseemos un borrador con la música y el principio del texto, manuscrito, en el que se explicita la autoría de ambos. Existen también algunas piezas religiosas de Conchs, plegarias a la Virgen, que fueron cantadas entonces por Josefina en alguna solemnidad religiosa, si bien no sabemos en qué fechas. Ya sabemos cómo Josefina fue prácticamente obligada a cortar esta amistad. No obstante, ese tiempo de Conchs, que se centra en los años 1937 a 1939, fue altamente fructífero, y ambos vivieron una efímera felicidad llena de ilusiones y proyectos. Tuve ocasión de hablar hace unos años sobre Conchs con Josefina, pues él fue en los años cincuenta mi maestro de violín. Me habló de él con emoción y con una gran ternura.

Sobrevivir en la posguerra

Tras el final de la Guerra Civil vuelve Josefina a Madrid, y colabora con el compositor tinerfeño Juan Álvarez García, autor de zarzuelas y de una ópera estrenada con éxito en 1936 bajo el título de *Christus*. Álvarez García prospera como compositor de música cinematográfica y colabora estrechamente con Claudio de la Torre, en cercana amistad. La amistad de Claudio y Josefina con Juan Álvarez García nos deparará nuevas actividades musicales,

PUERTO DE MAR
(Vals)

Puerto de mar,
viejo y sin luz
Eres febril,
niñón de azar.
Todo el dolor
guardas en tí;
ronco gemir
noches sin paz.
Por tus tabornas al pasar
solloza el acordeón.
Las sombras cruzan y se van
huyendo de la canción.
Canción que el viento llevará
tan lejos que no ha de volver...
La muerte ronda sin cesar
en el turbio amanecer.

De un viejo bar
al resplandor,
una mujer
se ve cruzar.
Fijo el mirar,
rota la voz,
pronto el reír,
lento el andar.

Y por los muelles su canción
se lleva el rumor del mar.
El puerto duerme en derredor,
callado en la noche está...
Se escucha un grito en el confín...
¡La voz ta no responderá...!
¡Oh, puerto viejo! ¿qué hay en tí,
que no te podré olvidar...?

LETRA Y PARTITURA DEL VALS-CANCIÓN *PUERTO DE MAR*, ESCRITO POR JOSEFINA Y ADAPTADO MUSICALMENTE CON LA COLABORACIÓN DE SU HERMANO CLAUDIO, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CA. 1938. LYRICS AND SCORE OF WALTZ *PUERTO DE MAR*, WRITTEN BY JOSEFINA AND MUSICALLY ADAPTED WITH THE COLLABORATION OF HER BROTHER CLAUDIO, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CA. 1938



Josefina also had a hand in this activity, although we do not know the precise extent and the full details of her collaboration. What is certainly true is that she not only wrote words but also composed the music. We have the score, copied by Juanito Álvarez (as she called him), of *Puerto de mar* (“Sea Port”), a waltz-song of a nostalgic and maritime character. Its words and its melody are by Josefina, who, being a pianist, probably added a harmonically simple accompaniment. The

harmonic development of the piano accompaniment, which is certainly more complex, looks to us like an “arrangement” by a professional such as Juan Álvarez García.

Josefina’s presence on stage and her gifts as a singer eventually led to her being invited to record a *zarzuela*, on those shellac discs that were then in use. We have managed to locate at least one on the Columbia label: *Don Manolito*, a lyric *sainete* (farce) by Luis Fernández Sevilla and Anselmo C. Carreño, with music by Pablo Sorozábal, who conducted the orchestra in the recording. In this production Josefina’s capacity as a dramatic actress was evidently of more interest than her status as a soprano, because she played a role in the work that is more spoken than sung. The recording offers us the duo “Ni a la de tres” (“However hard you try”), sung by Josefina together with the singer A. García Martí.

My Concert Songs **Setting of Poems by Josefina**

To conclude this account of matters related to Josefina and music, I am obliged to speak, albeit briefly and with some diffidence, of my own concert song cycle based on texts of hers; I refer to the cycle *Canciones desde la orilla*



CARTEL PUBLICITARIO DE LA ZARZUELA *DON MANOLITO*, LLEVADA A ESCENA POR LA COMPAÑÍA LÍRICA DEL MAESTRO PABLO SOROZÁBAL. JOSEFINA FIGURA EN EL REPARTO COMO PRIMERA TRIPLE. MADRID, 1943. POSTER FOR THE ZARZUELA *DON MANOLITO*, STAGED BY LA COMPAÑÍA LÍRICA DEL MAESTRO PABLO SOROZÁBAL. JOSEFINA FEATURES IN THE CAST AS FIRST SOPRANO. MADRID, 1943

no sólo de nuestra autora, sino de ambos hermanos. Claudio, con el seudónimo *Álvaro de Cubas*, ya utilizado dentro de su novela *En la vida del señor Alegre*, compone algunas piezas musicales curiosas, quizás para ser utilizadas en sus películas, tras ser arregladas musicalmente por Álvarez García, quien presumimos debió de retocarlas y orquestarlas: conservamos de Claudio en versión de piano un pasodoble llamado *Carabanchelera* y, asimismo, escribe el propio Claudio la letra para determinadas canciones de sus películas, dotadas con música original del compositor tinerfeño, por ejemplo, la canción de *Primer amor*. También se sirve Claudio en esta época, durante sus estancias veraniegas en la isla, del talento de otro compositor grancanario, José Hernández Sánchez, quien le arregla para piano un vals lento llamado *Nunca quise pensar*, haciendo constar en la partitura que es obra inspirada por Claudio de la Torre y con letra de éste.

En esta actividad se involucra también Josefina, sin que conozcamos bien el alcance y todos los pormenores de esta colaboración. Lo cierto es que ella no sólo escribe letras, sino que compone las músicas. Conservamos la partitura, copiada por Juanito Álvarez –como lo llamaba ella–, de *Puerto de mar*, un vals-canción de carácter nostálgico y marinero.

Son de Josefina su letra y su melodía, a la que seguramente dotó, como pianista que era, de un acompañamiento armónicamente elemental. El desarrollo armónico del acompañamiento para piano, ciertamente más complejo, nos parece el “arreglo” de un profesional como fue Juan Álvarez García.

La presencia de Josefina en la escena y sus dotes de cantante hacen que sea llamada eventualmente para grabar, en aquellos discos de pizarra de entonces, alguna zarzuela. Por lo menos hemos podido localizar una del sello Columbia: el sainete lírico de Luis Fernández Sevilla y Anselmo C. Carreño *Don Manolito*, con música de Pablo Sorozábal, quien dirigió la orquesta en la grabación. Se ve que en esta producción interesó más la faceta de actriz dramática de Josefina que su calidad de soprano, porque ella asume en esta obra un papel que tiene más presencia hablada que cantada. La grabación nos ofrece su dúo *Ni a la de tres*, cantado por Josefina al alimón con el cantante A. García Martí.

Mis canciones de concierto sobre poemas de Josefina

Para concluir lo relacionado con Josefina y la música, no tengo más remedio que hablarles,

(“Songs from the Shore”), which has been sung several times, not only in Spain but also in other countries, such as Portugal and Germany. Although one of the songs was composed in 1983, I tackled the rest in the 1990s, at the request of the soprano María Orán, who gave the first performance of this cycle at the Pérez Galdós Theatre in Las Palmas de Gran Canaria in 1996, in a concert to commemorate the 150th anniversary of the foundation of the Philharmonic Society of Las Palmas.

This cycle is based on five of Josefina’s *Poemas de la isla*, and by pure coincidence the texts chosen by me do not include any of the six set to music in 1937 by Conchs and García Romero, whose compositions I was not aware of when I made my selection. I studied Josefina’s collection of poems in detail and selected five texts whose content, in keeping with the reality of the poetess’s own life, passes from optimism to disillusionment. They are the following: *Si ha de ser* (“If it has to be”), *Cómo temblaban mis labios* (“How my lips trembled”), *Para besar tu boca blanca* (“To kiss your white mouth”), *Pero no me dejes sola* (“But do not leave me alone”), and *No quiero mirar la orilla* (“I do not want to look at the shore”). Josefina got to know the last of them and played it with me in her house in Madrid, and it was then that she brought Conchs’s

songs to my attention. I arranged the other four, with which the cycle begins and which I had already selected, in the pattern *recitative – aria – recitative – aria*. My songs, which make no concessions to avant-garde styles of the second half of the twentieth century, are imbued, from a more modern perspective, with the aesthetic spirit of the time when the poems were created, and therefore possess a very different kind of modernity from that of Conchs, as is only natural. In spirit, my music seeks to exude the same romantic feeling as the texts, which I would never betray by using them as “pretexts”.

I greatly regret that Josefina never had the opportunity to hear them performed in the masterly interpretation of María Orán. On the most recent occasion, when they were included in a concert given by this great soprano in Berlin in May 2006, which I attended, my thoughts turned during the performance to the memory of Josefina. I know that she would have felt happy and that perhaps hearing them would have helped to mitigate her barely concealed bitterness. As we commemorate the centenary of her birth, our memory of her living presence is already beginning to fade, but we still have the profundity of her poetry and the music that it inspires in us.

siquiera brevemente y no sin pudor, del ciclo de canciones de concierto mías sobre textos suyos; me refiero al ciclo *Canciones desde la orilla*, que se ha cantado varias veces no sólo en España, sino también en otros países, como Portugal o Alemania. Aunque una de las canciones fue compuesta en 1983, el resto lo abordé ya iniciados los años noventa, y fue a demanda de la soprano María Orán, quien estrenó dicho ciclo en el Teatro Pérez Galdós (Las Palmas de Gran Canaria), en 1996, en un concierto conmemorativo del 150º aniversario de la fundación de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas.

Este ciclo está basado en cinco de los *Poemas de la isla* de Josefina, y por mera casualidad los textos escogidos por mí no coinciden con ninguno de los seis puestos en música en 1937 por Conchs y García Romero, cuyas composiciones yo no conocía en el momento de realizar mi selección. Ahondé en el poemario de Josefina y seleccioné cinco textos que, en consonancia con lo que había sido la vida de la poetisa, transitan en su contenido desde la ilusión hasta el desencanto. Son los siguientes: – *Si ha de ser*. – *Cómo temblaban mis labios*. – *Para besar tu boca blanca*. – *Pero no me dejes sola*. – *No quiero mirar la orilla*. Josefina conoció y tocó conmigo en su casa de Madrid la última, y fue entonces

cuando me dio a conocer las de Conchs. Las otras cuatro, con las que se inicia el ciclo, que ya llevaba seleccionadas, las hice en forma de *recitativo-aria-recitativo-aria*. Sin concesiones a las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX, mis canciones se tiñen, desde una perspectiva más actual, del espíritu estético del tiempo en que se generaron los poemas, y tienen por tanto otra modernidad muy distinta a la de Conchs, como es natural. En espíritu, mi música quiere rezumar la misma emoción romántica de los textos, a los que yo nunca traicionaría utilizándolos como “pretextos”.

Siento mucho que Josefina nunca tuviera la oportunidad de escucharlas interpretadas tan magistralmente como lo hace María Orán. Hasta la última vez, cuando en mayo de 2006 fueron incluidas en un concierto que ofreció esta gran soprano en Berlín, al que asistí, mis pensamientos volaban durante la ejecución hacia el recuerdo de Josefina. Sé que se habría sentido feliz y que, quizás, la escucha hubiera contribuido a mitigar su mal disimulada amargura. Cuando conmemoramos el centenario de su nacimiento, se nos va esfumando ya su vivo recuerdo, pero nos queda la hondura de su poesía y la música que nos inspira.

EXPOSICIÓN EXHIBITION







J. Bonafé

¡Quién quiere recibir! - Me habrán
escuchado en él, con mi espíritu.

A Josefina de la Torre,

No el águila que andar remonta el viento,
para escalar el cielo,
tu juvenil inspiración ha sido.

Tus versos se parecen a palomas
que vuelan hasta las cercanas lomas,
para volver al nido.

J. Arriero

Ríñez

(Fragmento del Poema Ríñez)
a Josefina de la Torre Millanes

¡Eres una mujer de fuego!
Los días del invierno
de, cuando a los días...

¡Fue el amor los temas
inventados, las virtudes
y los momentos de eso...

Y de sí misma, cuando tú,
Sobre la mar, con nubes,
es el espíritu con tormento,
tú, sola... ¡y con los pensamientos!

Sandoval

4/2/1938



A Josefina de la Torre,
con los mejores augurios
de la Torre

El por siempre

El empezar un libro, un paseo
o una amistad, ofrece el maravilloso
problema de definir el término:
ocasos aquel árbol al final del
camino, aquella sencilla lealtad
que tanto nos encisó en
aquel amor, aquella grave
síntesis del personaje ilustre que
quedo, como el eco de un fan-
tasma, en el recinto de aquel
album. ¡Sube Dios!

Aurora de la Torre

20-I-30



-Señorita, ¿me permite que a
ofrezca un doppel?

A Josefina de la Torre
con mil palabras por mi
retro TONO

A
Josefina de la Torre,
por tu querida presencia, con un
doble y un regalo de las
islas. ¡Amor leproso!

Para Josefina de la Torre.
Como un recuerdo de
mi despedida definitiva

Comisament
Sandoval

1940



A Josefina de la Torre
a su voz y a su genio

Cañas d'185

Candelaria de 1947

A Josefina de la Torre,
con mi admiración y mi
amistad

Emilia Saborina

A Josefina no solo la he
más que de un arte y un de
arte. Pero aquí solo para
mi amistad y mi amistad
por la de la Torre

Bien pensado en tu escrito un
poema... ¡para que date lo
que yo quiero!

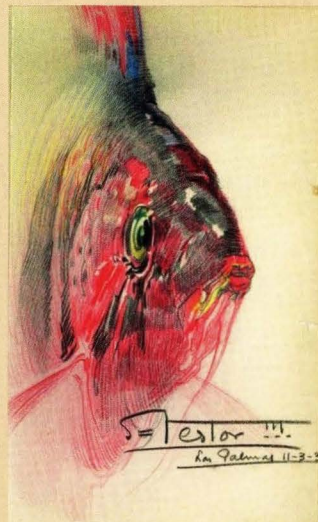
Reflexión sencillamente este-
ante mi simpatía y mi sim-
patía afecto.

Guillermo de Champoucin

Madrid
10-11-32

¡Vive siempre, lo por fin! Los pasados, como
los, querían volver y quedar fijos. La
cama estaba un fin por allá. Se
cá el brazo y alce, el alce. Se trata con
el dote la cintura. Pero: cuando se hubiera
contentado, lo hubiera, pero y dote cubre
los centros, pero para volver los puntos,
por un de los, a un fin sobre el punto
y el viento, aunque el camino - tan
lento - se miraba por encima de los
montes. Había los brazos debajo de la alce-
hada, pero con la dote la hiena de la
cama. La volver, en un punto.

Guillermo Torrente Pulido
(De "El león Negro")



¡Estor!!!
En Palomas 11-32

Recuerdo
fraternamente a
Josefina de la Torre.

Alfonso Sastre
Mazgo de 1961.

Con mi admiración y mi respetable
afecto, como no puedo más a la gente
del sur, muy buena gente, de la Torre.

Alfonso Sastre

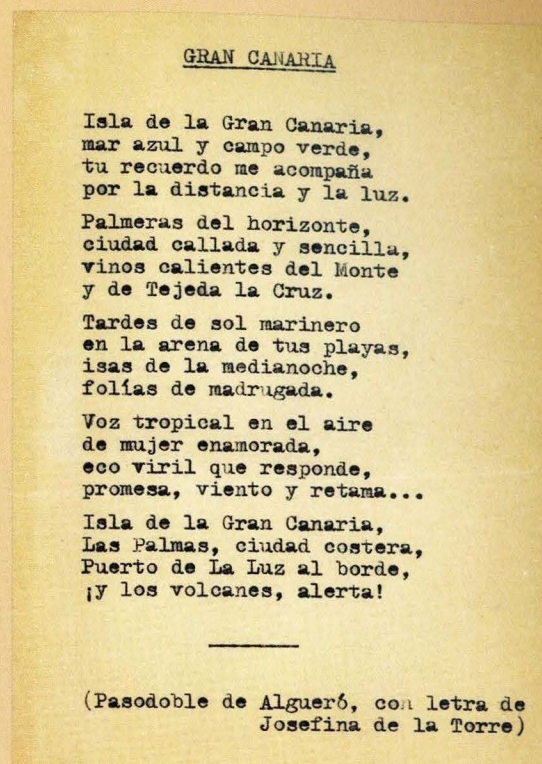
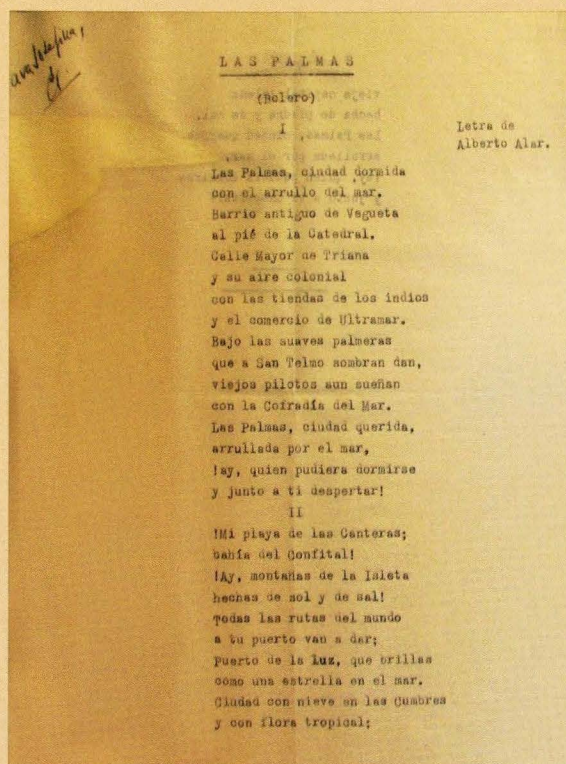
Septiembre de 1961.



A
Josefina
de la Torre
con mi
amistad
y mi
afecto

Alfonso Sastre
Septiembre de 1961





JOSEFINA DE LA TORRE. Entre modernismo y vanguardia, la exposición del Centenario del nacimiento se celebró en la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, depositaria del Legado de Josefina de la Torre Millares, donado por su heredera, Elisa de la Nuez de la Torre, en 2003.

Se inauguró el 27 de septiembre y permaneció abierta hasta el 2 de diciembre de 2007; registró una notable afluencia de público y fue visiblemente destacada en los distintos medios de comunicación.

El trazado de esta exposición se corresponde con la trayectoria vital y profesional de Josefina de la Torre, desde su primer escenario en la casa familiar de la playa de Las Canteras en Las Palmas de Gran Canaria, hasta su última aparición en público, en el año 2001, en la Residencia de Estudiantes de Madrid.

La división en secciones temáticas obedece al criterio de mostrar con mayor claridad sus múltiples rostros aunque, en rigor, Josefina de la Torre practicó el difícil y escaso arte de simultanear distintas disciplinas artísticas.

JOSEFINA DE LA TORRE. Between Modernism and Avant-garde, the exhibition commemorating the centennial of the birth of this important figure, was held in Casa-Museo Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria, the institution that treasures the Estate of Josefina de la Torre Millares donated in 2003 by her heir, Ms. Elisa de la Nuez de la Torre.

The exhibition was officially inaugurated on 27th September, and remained open through 2nd December 2007, receiving thousands of visitors and garnering considerable media impact.

The exhibition follows Josefina de la Torre's life and work, from her first performance in her family home at the Las Canteras beach in Las Palmas de Gran Canaria, until her last public appearance in 2001 at Residencia de Estudiantes in Madrid.

The exhibition was divided into several thematic sections in order to highlight her multiple facets with maximum clarity. That said, one ought to bear in mind that Josefina de la Torre exercised the difficult and rare art of practicing several art disciplines at the same time.

