

Memoria y Visiones de la Cultura en *La Arboleda Perdida. Libros I y II*

Memory and Visions of Culture in La arboleda Perdida. Libros I y II

Dra. Silvia Cárcamo

Dra. Silvia Cárcamo
Professora Emérita da UFRJ.
Licenciada em Letras (Universidad Nacional de Rosario), Mestre
e Doutora em Letras Neolatinas (Universidade Federal do Rio
de Janeiro). Estágio de pesquisa Pós-Doutoral na Universidade
Autônoma de Barcelona (2009).
Membro efetivo da Pós-Graduação
em Letras Neolatinas da UFRJ. Foi
presidente da Associação Brasileira
de Hispanistas.

Recebido em: 19 de fevereiro de 2025

ACEITO EM: 21 de fevereiro de 2025

doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i30p77-106

ORCID: [https://orcid.org/
0000-0002-1633-0077](https://orcid.org/0000-0002-1633-0077)
Contato: silviacarcamo@letras.ufrj.br
Brasil

Palabras clave: Memoria; Visiones de la cultura; Rafael Alberti; Exilio; Autobiografía.

Keywords: Memory; Cultural visions; Rafael Alberti; Exile; Autobiography.

Resumen: En el discurso autobiográfico y memorialista de *La Arboleda Perdida. Libros I y II*, correspondientes a la etapa de exilio americano, se desarrollan las visiones de la cultura de Rafael Alberti. Las conexiones y desplazamientos entre lo popular, lo culto y la cultura de masas (Chauí, Blanco, Williams, Martín-Barbero) revelan una reflexión verdaderamente democrática y moderna del autor, coherente con la autofiguración (Heinich, Premat) del escritor.

Abstract: Inside the autobiographical and memoirist discourse of *La Arboleda Perdida. Books I and II*, corresponding to the stage of American exile, develop Rafael Alberti's visions of culture. The connections and displacements between the popular, the cultured and the mass culture (Chauí, Blanco, Williams, Martín-Barbero) demonstrate a truly democratic and modern reflection of the author, consistent with the auto-figuration (Heinich, Premat) of the writer.

1. MEMORIA, EXILIO Y AUTOBIOGRAFÍA

Ante la edición argentina de 1959¹ de *La Arboleda Perdida*, en la que constan únicamente los libros I y II de las memorias de Rafael Alberti, dos rasgos se nos presentan como relevantes ya en una lectura inicial. En primer lugar, la exposición de las fracturas del sujeto que escribe inscriptas en la estructura del texto, en su organización y hasta en la tipografía. Fragmentos en cursiva provocan, en ocasiones, la interrupción de la lectura en el Libro I, suscitando, así, la pregunta acerca del sentido de los cambios de posición del sujeto que conduce el relato. Podemos afirmar que en el mismo plano de la enunciación emergen los desgarramientos del yo que escribe en situación de exilio. Aquel que se interna en la “Arboleda Perdida” de la infancia y de la adolescencia, con constantes remisiones a la vida en el exilio, muestra igualmente la otra arboleda perdida situada lejos de España, en su casa de Castelar, cerca de Buenos Aires, y nombrada como “mi graciosa Arboleda Perdida americana” (Alberti, 1977, p. 319), una de sus residencias rioplatenses, posterior al menos prolongado exilio en París. El contexto de la escritura de esos libros se hace sentir porque el narrador lo evoca permanentemente en los fragmentos diferenciados por el uso de cursiva. En cambio, en el Libro II los textos diferenciados por el tipo de letra encabezan los

1 Adoptamos la cuarta reimpresión (marzo de 1977) en Biblioteca Breve (Seix-Barral), que reproduce la Primera edición de 1959 (Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora). En México se editó en 1942 el Libro I: “*La arboleda perdida (libro primero de memorias) y otras prosas*”. Editorial Séneca, s.f. [pero 1942]. Contiene las siguientes “otras prosas”: *Una historia de Ibiza, La miliciana del Tajo (balada) y Las palmeras se hielan*. En: Alberti, Rafael. *Obras completas. Prosa II. Memorias. La arboleda perdida* (Ed. de Robert Marrast) Barcelona, Seix-Barral, 2009.

capítulos, pero igualmente incluyen el tiempo del presente de la escritura antes de internarse en los recuerdos de su país de origen. En segundo lugar, nos sorprende el aviso del sujeto autobiográfico anunciando la continuidad de esas memorias y la aparición de versiones ampliadas en un futuro impreciso. Casi hacia el final del Libro II escribe “Pero sobre el Guillén de hoy hablaré en los próximos libros de estas memorias”. (Alberti, 1977, p. 272) y más adelante “Otras imágenes guardo de don Miguel [Unamuno], pero ésas pertenecen al próximo volumen de mis memorias” (Alberti, 1977, p. 314). El efecto que de pronto provoca en el lector es el de estar acompañando una historia inacabada a pesar de que el predominio de la disposición cronológica de los hechos parezca proponer la lectura continua y completa. Por esa promesa de otras versiones en el futuro se nos figura una narrativa que tiene algo de desbordante. Es como si el sujeto autobiográfico nos dijera que, mientras la vida continúa hay posibilidades de variaciones y de otros episodios de la historia y de que nunca todo está dicho. La escritura de otros tres libros que completan la versión final de *La Arboleda Perdida* con más de un millar de páginas confirma que el autor cumplió con lo anunciado en los dos primeros libros.² En su conjunto, un eje central lo constituye la explicación de su producción poética según la cual cada poema y cada libro se halla asentado en experiencias que remiten a la vida personal conectada con la vida social.

2 *Prosa II. Memorias* (Edición de Roberto Marrast) incluye los cinco libros de *La arboleda perdida*, *Visitas a Picasso (Recuerdos para La arboleda perdida)*, *Capítulos no incluidos en La Arboleda perdida, Notas y variantes y Apéndices*. Completan en total 1237 páginas. Barcelona, Seix-Barral, 2009.

2. RELATOS AUTOBIOGRÁFICOS E CULTURA

Nos interesa enfocar en nuestra lectura de los Libros I y II de *La Arboleda Perdida* algunas escenas en las que las reflexiones sobre la cultura se entrelazan con el relato autobiográfico al percibir en esa articulación una deriva importante de las memorias del poeta. Nuestro objetivo es mostrar cómo Alberti se esforzó por construir una visión amplia, democrática y sin prejuicios, exponiendo, de ese modo, aun en el recuerdo de los primeros años de su vida, convicciones ético-estéticas sobre el lugar de la cultura en la vida social.

Sabemos que con *La Arboleda Perdida* el autor vino a enriquecer la gran literatura autobiográfica y memorialista del exilio español en América.³ El testimonio histórico, la experiencia del desarraigado, las dificultades materiales, las desconfianzas entre exiliados, los contrastes entre España y América, y los comentarios sobre la obra propia o acerca de las de otros artistas pueblan ese vasto campo de escritura que adoptó modos diversos de lo autobiográfico. A ese campo de escritura pertenecen también los numerosos textos críticos en los que Alberti se sitúa como protagonista, desde una posición de cercanía, al comentar obras y trayectorias de escritores amigos o de otros períodos.

Memorias, cartas, diarios, confesiones y entrevistas constituyen los géneros que dieron cauce a la literatura del exilio. Nos parece evidente y significativo que las diferentes modalidades de lo autobiográfico hayan ido ganando en

³ Entre otras, se destacan *Diarios*, de Rosa Chacel, *Delirio y destino* y *La confesión: género literario*, de María Zambrano, *Memorias de la melancolía*, de María Teresa León, *Recuerdos y olvidos*, de Francisco Ayala, *Los pasos contados*, de Corpus Barga, *Los días están contados*, de Juan Gil-Albert, *Diarios*, de Max Aub.

los estudios críticos de los últimos años una dimensión tal que provocó un desplazamiento una vez que las mismas pasaron, de ocupar un lugar más bien marginal y paralelo respecto a la atención prestada a la obra mayor —de ficción, de poesía y dramática—, a ser consideradas, incluso, un campo interesantísimo que ilumina aspectos de la creación central de los escritores.

Los estudios sobre esos textos autobiográficos focalizaron especialmente las cuestiones de género. Se propusieron diferenciar, por ejemplo, el diario de la autobiografía y prestaron atención al archivo de cartas y escritos personales. En un estudio reciente, Mayra Carvalho atiende a la confluencia de los géneros de la carta y de la poesía en los poemas dispuestos a modo de diálogo entre Rafael Alberti y José Bergamín. La autora fundamenta a lo largo de su investigación sobre esos poemas las razones por las cuales “las cartas-poemas” de Alberti y Bergamín “*são um conjunto privilegiado para examinar a complexidade do universo dos exilados republicanos e a ‘fratura incurável’ na expressão de Said, que o exílio representou*”. (Carvalho, 2024, p. 111). Además de transparentar la historia de una amistad en el diálogo entre los poetas, como demuestra el mencionado estudio, se manifiesta el debate central sobre poética y política.

Otros estudios ahondaron en la enunciación del memorialista o del yo autobiográfico, en su autofiguración, y en la figura del lector inscripta en esos textos y se concentraron en la narración de una vida marcada por el trauma de la guerra y del exilio. Las teorías desarrolladas sobre la memoria histórica y personal contribuyeron a identificar núcleos de sentido relevantes en esos textos en que el yo o el nosotros se impone con toda su potencia.

Una obra monumental como la de Paul Ricoeur que reflexiona sobre la memoria, la historia y el olvido resultó particularmente fructífera. Uno de los subtítulos de su grandioso libro *La memoria, la historia y el olvido*, aquel que corresponde al aporte de Maurice Halbwachs, hace referencia a “la memoria fracturada por la historia” (Ricoeur, 2010, p. 673), expresión que consideramos acertada para caracterizar a muchos relatos del exilio español.

3. DISTINCIones EN EL CAMPO DE LA CULTURA

La perspectiva que adoptamos en el presente estudio nos lleva a leer en los Libros I y II de *La Arboleda Perdida* las reflexiones que terminan por diferenciar y vincular al mismo tiempo y con especial interés la cultura popular, la erudita o del canon y la cultura de masas. Priorizamos al Alberti que escribiendo sus memorias reflexiona sobre la cultura en los primeros años de su vida. En este movimiento marcado por confluencias emerge el modo en que las vivencias se arraigan en la memoria cultural siempre abierta a nuevas interpretaciones. Como veremos, el texto autobiográfico incluye episodios marginales en los cuales no deja de estar presente la memoria cultural. El enfoque que elegimos se halla iluminado asimismo por la idea de que es por la memoria que se producen las intervenciones del sujeto que cuenta una vida en relación a las vivencias culturales. En un juego entre el olvido y la memoria se orienta el proceso inherente a toda revisión del pasado. La experiencia vital y aquella que resulta del sedimento de lecturas y encuentros buscados o casuales conforman una totalidad indisociable. Resulta

oportuno traer a colación la sentencia de Luis García Montero para referirse a Paco Taibo I, otra víctima del desarraigo. García Montero agrega una dimensión más amplia en su lectura de los textos del citado autor al afirmar que “El diálogo con el tiempo resulta siempre para un escritor uno de los campos más profundos del debate ético” (García Montero, 2017, p. 10). La dimensión temporal, en la que el interrogado es el tiempo mismo a través de una memoria que rememora experiencias culturales palpita también en *La Arboleda Perdida*.

En el libro de Alberti, dentro del relato autobiográfico se desarrolla una verdadera visión abierta capaz de valorar la heterogeneidad y la complejidad de los procesos culturales adoptando una perspectiva histórica que posibilita identificar en el presente la persistencia de formas del pasado y de valorar procedimientos de encuentro y transformación de lo popular y lo erudito en la cultura de masas. La crítica cultural se encarna en las vivencias personales hasta hacerse parte esencial de las mismas.

Señalamos al comienzo de nuestro texto que *La Arboleda Perdida* formaba parte del conjunto de escrituras autobiográficas del exilio español. Añadimos ahora que vasos de comunicación subterráneos las vinculan. Por razones de espacio y para evitar la dispersión, nos remitiremos únicamente a la presencia fugaz de Alberti en la obra de Rosa Chacel. Uno de los núcleos de los escritos personales de la escritora se destina, al igual que notamos en el autor de *La Arboleda Perdida*, al comentario de las lecturas que le interesaban y de aquellas que rechazaba. Pero, ¿cómo Alberti se introdujo en la literatura personal de Rosa? Nos parece singularmente significativa la mención del nombre

del poeta en *De Mar a Mar*, libro que reunió las cartas que intercambiaron la exiliada española que residía en Rio de Janeiro y la por entonces joven-císima escritora catalana Ana María Moix. Por una anotación del 23 de octubre de 1965 de *Alcancia: Ida*, título de la primera parte del diario de Rosa, sabemos que esta había recibido “una carta de una chica de Barcelona muy entusiasmada con *Teresa*, sobre todo con el prólogo” (Chacel, 1982, p. 425). A partir de esta carta y durante casi una década, de 1965 a 1975, ambas escritoras mantuvieron una correspondencia constante. Si desde el principio se planteó una relación desigual entre la discípula y la maestra o autoridad, no deja de ser verdad que también Rosa fue alimentándose de las novedades literarias de España al ritmo de las cartas recibidas. Incluso se entera por ella de la resistencia que oponían los jóvenes intelectuales a la dictadura franquista. De este modo, visualizamos en este diálogo un estímulo fructífero en el contacto entre generaciones que fueron separadas por la guerra y el oscurantismo que le continuó. Como en el caso de Alberti, la vida narrada de la escritora exiliada es indisociable del discurso crítico.

En carta escrita en Barcelona el 26 de octubre de 1965, Ana María Moix le informa a su reciente amiga lo siguiente:

Entre los muchos libros que he leído últimamente me ha encantado *La arboleda perdida*, libro de memorias de Rafael Alberti [...]. Ofrece una visión muy personal, aunque creo que es bastante acertada, de casi todos los poetas de su generación, que para mi gusto la mayoría son mucho ... mejores que él, tal es el caso de Cernuda, Aleixandre, Salinas, Lorca El libro es delicioso. También bastante falso, pero tal vez debía ser así. (Chacel; Moix, 1982, p. 34)

Veamos el fragmento que nos interesa de la respuesta de Chacel en carta fechada el 8 de noviembre del mismo año:

Voy a procurarme la autobiografía de Alberti que me interesa mucho. Comprendo que no sea su poeta preferido, pero tengo la impresión de que no conoce bien sus comienzos: la evolución de la poesía española tiene en él una importancia grande. Por ejemplo, su poesía social, que es lo que en realidad le ha destruido, tiene en su principio una importancia grande; es decir que, en su principio, cuando es un camino nuevo, afrontado por él, es absolutamente positiva. ¿Conoce usted el poema —no sé en qué tomo está— “Carta abierta”? Ese poema dice probablemente más que lo que ahora haya podido decir en la autobiografía. (Chacel; Moix, 1982, p. 39)

Nos sorprende que Rosa Chacel haya ignorado *La Arboleda Perdida*, publicado diez años antes en Buenos Aires, cuando en la misma época ella estaba escribiendo, también en América, unos diarios tan relacionados con el libro de Alberti. Tal vez debamos considerar que, además de diálogos y acercamientos, se daban en el exilio situaciones de distancia, aislamiento y dispersión. En las precisas consideraciones de Rosa, desde su posición de autoridad ante la lectora voraz y algo ingenua —abundan en exceso los “me gusta” o “no me gusta” en las impresiones de Ana María— Alberti es apreciado como un poeta decisivo para el futuro de la poesía española. Sin haber leído *La Arboleda Perdida* la escritora recuerda el importante poema “Carta abierta” incluido en *Cal y Canto* (1927). En el destaque concedido a “Carta abierta”, José-Carlos Mainer, en el tomo 6 de *Historia de la Literatura Española*, viene a coincidir con Rosa al acordarse de “su fragmento más

conocido y si bien se mira, más premonitorio de un futuro que aguardaba” (Mainer, 2010, p. 517). Se refiere, por supuesto, a los siguientes versos de “Carta Abierta” que cita a continuación: “yo nací —¡respetadme!— con el cine. / Bajo una red de cables y de aviones. / Cuando abolidas fueron las carrozas / de los reyes y al auto subió el Papa”. (Mainer, 2010, p. 517). Su relación con la cultura de masas, la participación en proyectos cinematográficos junto a su compañera María Teresa León, ya en el exilio argentino, su intensa exposición mediática favorecida porque su poesía fue cantada y grabada por músicos famosos, son hechos que no resultan ajenos a esa comprensión temprana de las transformaciones tecnológicas que afectaron a la cultura del siglo XX.

Por los diarios póstumos de Chacel, publicados bajo el título *Alcancia. Estación Termini* (1998) sabemos de los encuentros entre la escritora y Alberti en la España democrática de los años ochenta, ambos siendo reconocidos con premios y homenajes y circulando por todo el país gracias a invitaciones en las que se reafirmaba, sin despreciar los recursos mediáticos de visibilidad, el giro hacia un cambio político para el cual era oportuna la recuperación de esa generación perdida. En la entrada del 18 de junio de 1989 Rosa escribe “salió en *El País* el artículo de Rafael” (Chacel, 1998, p. 345), con la aclaración, que trasmite vergüenza, de que está dedicado a ella. Se hace necesario subrayar que la posición canónica del escritor no hace perder de vista la valoración de Alberti en la tradición ibérica de la cultura popular, un asunto ampliamente abordado por la crítica. En la ya mencionada *Historia de la Literatura Española*, en el tomo 8, José María Pozuelo Yvancos evalúa

como innovadora las intervenciones originales de la Historia Literaria de Valbuena Prat, cuya primera edición fue publicada en Barcelona en 1937. Según el crítico uno de los aciertos de la que considera la primera historia moderna de la literatura española, fue haber introducido algunas cuestiones centrales y puntuales, entre las que menciona el estudio de “lo popular y lo culto en la poesía de Rafael Alberti” (Pozuelo Yvancos, 2010, p. 583).

4. TRADICIÓN CULTURAL, LO POPULAR Y LO MASIVO

Ahora bien, el artículo sin desperdicio sobre el lugar de lo popular en la poesía de Alberti lo publicó Pedro Salinas en 1943 bajo el título “La poesía de Rafael Alberti”. Republicado sin ningún cambio en *Literatura Española Siglo XX*, el texto de Salinas expone una visión general de las etapas, que él llama “tonalidades”, en la poesía de su amigo y compañero de las aventuras poéticas que los vincularon como protagonistas de la Generación del 27. Por su importancia nos detendremos en el mencionado artículo. Salinas comienza por identificar en los poemas de los libros *Marinero en Tierra*, *La Amante* y *El Alba del Alhelí* una primera “tonalidad”, que describe como “puesta toda ella bajo el signo de lo popular” (Salinas, 2001, p. 198). Inmediatamente especifica el sentido de la propia expresión “lo popular” para aclarar que en el caso de Alberti no se relaciona directamente con el pueblo dándole una interpretación que expresa con las siguientes palabras:

Enlaza con una tradición de popularismo muy remota en la poesía española y que no ha tenido en nuestro tiempo floración tan atinada y copiosa como la de esas obras de este poeta. Es un

popularismo domeñado por la inteligencia y la gracia de lo culto; (Salinas, 2001, p. 198)

Con el afán de rescatar y elogiar esa primera poesía de Alberti, Pedro Salinas pone en juego la jerarquía que valora lo culto frente a lo popular. Las elecciones léxicas lo revelan de manera rotunda: lo que salva a la poesía de Alberti en esta etapa es “la inteligencia” y la “gracia” de lo culto que atenúa “la bravura” y “aspereza” de la poesía del pueblo, provocando “una trasfusión de virtudes de esas dos actitudes poéticas” (Salinas, 2001, p. 198). Como ejemplo remoto, Salinas recuerda las Serranillas del Marqués de Santillana.

No discutimos su interpretación, pero resta preguntarse si el Alberti que enlaza lecturas, apreciaciones y experiencias vitales de *La Arboleda Perdida* aceptaría las jerarquías que dominan en el artículo de su amigo. Una segunda “tonalidad” sería inaugurada con *Cal y Canto* de 1927, simultánea a la reivindicación del poeta Luis de Góngora. El crítico subraya, sin embargo, que no existe en este libro influencia de Góngora sino de la “tradición gongorista”, al servicio de nombrar el mundo moderno. Ya en la tercera etapa, expresada en *Sobre los Ángeles*, de 1928, liberado de todas las influencias, Alberti manifiesta —nos explica Salinas— la angustia del poeta en poemas que indagan en las zonas más profundas de la vida humana. En el Libro II de *La Arboleda Perdida* el autor confiesa, desde la intimidad, las circunstancias asociadas a la escritura de los poemas de *Sobre los Ángeles* señalando que “se me revelaron entonces los ángeles, no como los cristianos, corpóreos, de los bellos cuadros o estampas, sino como irresistibles fuerzas del

espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de mi naturaleza.”
(Alberti, 1977, p. 264)

Sin duda la alianza entre lo popular como creación del pueblo y la tradición culta existe en la poesía de Alberti, pero ello no nos permite olvidar que en aquellos días cruciales de la Guerra Civil el escritor proponía extender la escritura más allá de la esfera de los letrados, idea justificada en la propuesta de una “poética de la urgencia” con obras destinadas a un público masivo y popular. En el texto recuperado para una selección de su prosa con el título “Teatro de urgencia”, publicado originalmente en el número 1 de “Boletín de Orientación teatral” en 1938, leemos

[...] se necesitan obras. Jóvenes escritores, soldados, campesinos, obreros de los talleres y las fábricas: sin timidez, con decisión y entusiasmo, escribid y enviadnos vuestros trabajos (...), en la seguridad de que siempre encontraréis una acogida digna de vuestro esfuerzo, unas palabras de orientación en vuestro camino. (Alberti, 1980, p. 80)

Ir hacia el pueblo colocaba al intelectual y al letrado en el lugar de comentador o lector de lo producido por el pueblo, y de ese modo Alberti imaginaba una ampliación del campo de la escritura y de la literatura mediante la participación directa, sin mediaciones, en la cual las experiencias populares debían ser contadas por todos los sujetos comprometidos con una auténtica transformación social. Late en esa idea la importancia de la cultura en los proyectos revolucionarios y aunque sea más que conocida su fidelidad al Partido Comunista, no nos parece inadecuado recordar en este punto las referencias sobre la cultura popular formuladas desde el anarquismo. Según

los comentarios de Jesús Martín-Barbero fueron los anarquistas quienes insistentemente “piensan sus modos de lucha en *continuidad* directa con el largo proceso de gestación del pueblo” (Martín-Barbero, 1993, p. 23). Allí radicaría una de las propuestas de la no separación entre arte y vida, entre política y vida que Alberti asume a pesar de las críticas de muchos escritores. Hacia el final del *Libro II* de *La Arboleda Perdida*, frente a la crítica negativa con que fue evaluada su obra de teatro *Fermín Galán*, Alberti ensaya un comentario que es a la vez una autocrítica y una justificación, enfocando, precisamente, en el público, en el receptor la incapacidad de comprender la obra:

(...) mi mayor equivocación fue haber sometido un romance de ciego, cuyo verdadero escenario hubiera sido el de cualquier plaza pueblerina, a un público burgués y aristocrático, de uñas todavía, sectario en cierto modo y latentes en él, aunque no lo supiera, todos los gérmenes que en el curso de muy pocos años se desarrollarían hasta cuajar en aquel sangriento estallido que terminó con el derrumbe de la nueva República (Alberti, 1977, p. 315).

Situados en nuestro presente resulta oportuno ahora recordar que las posiciones sobre la cultura y su papel en la vida humana y en los proyectos colectivos ocupan un lugar central en los debates contemporáneos. Como un punto de partida actual nos detenemos en el abordaje de Marilena Chauí, quien comienza por proponer un concepto de cultura alejado de su uso más común, para inmediatamente detectar en la distinción entre cultura popular y erudita el peso de los prejuicios ideológicos de una sociedad dividida

en clases sociales. Según la pensadora, la cultura no sería un conjunto de saberes sino “la capacidad del ser humano de relacionarse con lo ausente a través de símbolos” (Chauí, 2018), es decir, por el trabajo y la palabra. Por la ideología, sobre y frente a la cultura producida por el pueblo, se valora la que crean los hombres “cultos”. La cultura de masas resultaría de la apropiación de ambas, afirmando también la pensadora que cuando ese tipo de manifestación cultural retoma lo popular es para simplificarlo, empobrecerlo y transformarlo en diversión. No obstante, Chauí reconoce en el pueblo tanto la actitud conformista de aceptar la dominación como la capacidad de resistencia.

Una definición de “cultura de masas”, escrita por Alejandro Blanco para la obra *Términos críticos de sociología de la cultura*, dirigida por Carlos Altamirano, contempla, en principio, la lógica de los razonamientos de Marilena Chauí. En el libro mencionado, cuyo objetivo es presentar los conceptos centrales de la crítica cultural contemporánea, el artículo “cultura de masas” se abre con las siguientes afirmaciones:

Usada generalmente en términos peyorativos, la expresión designa un tipo de cultura de carácter superficial y mediocre, destinada a explotar los gustos (v. GUSTO) más triviales del gran público. Entre los materiales típicos de la cultura de masas suelen mencionarse novelas rosas, radioteatro, determinadas películas, comedias y espectáculos de revista, dibujos animados, historietas, canciones, novelas policiiales, de relatos de ciencia ficción, obras de divulgación. La expresión denota igualmente los circuitos característicos de difusión de dichos materiales, los MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS y el hecho de que son consumidos por un gran número de personas (Blanco, 2002, p. 42).

Ahora bien, hacia el final del mismo artículo se relativiza y se atenúa esa condena con los argumentos que reproducimos a continuación:

el argumento relativo a la supuesta homogeneidad de la cultura de masas se ha visto debilitado frente al reconocimiento de la diversidad de la producción cultural en el ámbito de la cultura de masas. Se ha comprobado, igualmente, que la innovación y la experimentación no son patrimonio exclusivo de la cultura alta (Bell et al., 1992; Eco [1965], 1995). En tal sentido, las diferencias que habría entre ambas en lo que respecta al rol de los creadores son menos pronunciadas de lo que la crítica había sugerido. (Blanco, 2002, p. 43)

Al relativizar los aspectos negativos de la cultura de masas y referirse a los prejuicios que subyacen en el establecimiento de jerarquías el autor entra en consonancia con las corrientes actuales proclives a destacar las relaciones dinámicas y de influencias mutuas en el ámbito de la cultura. Rechazar sin más la cultura de masas supone una visión excluyente y despectativa del gusto del receptor. Raymond Williams, quien se encargó de rastrear el origen del uso del término “lo popular” desde el siglo XV, constata que el sentido de “cultura popular” como una manifestación de algo hecho por el pueblo para sí mismo se relacionó “*com o sentido de kultur des Volkes, de Herder, do final do século 18, mas pode-se distinguir como cultura folk dos sentidos recentes de cultura popular como contemporânea e também histórica*”. (Williams, 2007, p. 319). El mismo R. Williams, al historiar las sucesivas evoluciones del término Literatura destaca que, si en un principio se hallaba la oposición entre lo oral y lo escrito para concebir lo literario, luego se instituye la categoría de “literatura popular” o de lo “subliterario” “*para descrever obras*

que podem ser de ficção, mas não são imaginativas ou criativas e, portanto, são destituídas de interesse ESTÉTICO, e não são ARTE. (Williams, 2007, p. 257). Evidentemente, subyace en esta distinción algo del orden de lo jerárquico.

Precisamente con la intención de desmitificar esas jerarquías, Jesús Martín Barbero escribe su libro *De los medios a las mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*. Ante las alarmas frente a la cultura de masas por parte de una línea del pensamiento de la modernidad, cuya figura emblemática fue en el siglo XX Theodor Adorno, quien solo vio en ella la degradación de valores puros y superiores, Martín Barbero advierte, en realidad, el rechazo de lo popular, asociado a lo masivo. El crítico construye un cuadro amplio y consistente de la trayectoria del pensamiento que condenó tanto la cultura de masas como lo popular con la convicción de que no es posible “pensar hoy lo popular actuante al margen del proceso histórico de constitución de lo masivo: el acceso de las masas a su visibilidad y presencia social, y de la masificación en que históricamente ese proceso se materializa” (Martín-Barbero, 1993, p. 10). Y ello supone comprender que hubo cambios tecnológicos que afectaron a la cultura de un modo general e irreversible.

5. VISIONES DE LA CULTURA, AUTOFIGURACIÓN Y MEMORIA

Volviendo ahora a *La arboleda perdida. Libros I y II* subrayamos que las semblanzas de escritores de la generación de Alberti y las informaciones sobre la obra de cada uno de ellos, así como las evaluaciones de la generación anterior —la de Miguel de Unamuno y Antonio Machado— y los

comentarios sobre los más jóvenes interesan particularmente a una historia de la literatura española. Pero a lo largo de las memorias del poeta el lugar de la tradición popular y la manera en que la Generación del 27 actuó frente al peso que la misma representaba constituyen parte de ese relato. La decisión de comenzar el mencionado libro de memorias con la escena de su nacimiento nos parece plena de significación si se lee a la luz del productivo concepto de autofiguración. Vale la pena citar el párrafo completo:

1902. Año de gran agitación entre las masas campesinas de toda Andalucía, año preparatorio de posteriores levantamientos revolucionarios. 16 de diciembre: fecha de mi nacimiento, en una inesperada noche de tormenta, según alguna vez oí a mi madre, y en uno de esos puertos que se asoman a la perfecta bahía gaditana: el Puerto de Santa María —antiguamente, Puerto de Menesteos—, a la desembocadura del Guadalete, o río del Olvido (Alberti, 1977, p. 11).

El lugar en que transcurrirá la infancia se densifica al arrastrar también la memoria del antiguo mito de Menesteo, originado en la tradición clásica. Otros dos datos anticipan y condensan las páginas siguientes de las memorias de *La Arboleda Perdida*: asociar su nacimiento a un día de tormenta y a la revuelta campesina ocurrida en Andalucía ese mismo año. En cuanto al primer dato, claramente señala claramente la melancolía que no deja de manifestarse en un memorialista y poeta vitalista como Alberti. Volveremos a este punto cuando indiquemos la razón de la presencia insistente de Gustavo Adolfo Bécquer en su obra. La información que indica la coincidencia de su nacimiento a las luchas campesinas es otra de las elecciones pensada por

Alberti. Todo el párrafo compone una autofiguración tal como la entiende la teoría contemporánea, que no la asocia a mentira ni a fabulación. Citando a Nathalie Heinich, autora de *Être Écrivain*, el crítico Julio Premat afirma que la identidad de los escritores es una construcción, resultado “de una operación vertiginosa: el paso de una actividad (‘escribo’) a un ser (‘soy escritor’). Colocado en una perspectiva histórica Premat afirma lo siguiente:

La importancia de las biografías podría analizarse en términos parecidos; la aparición de autorrepresentaciones del escritor que institucionalizan la relación entre lo biográfico y lo textual dataría del siglo XVIII. Progresivamente, el escritor se vuelve personaje, personaje de autor, cuyos rasgos dominantes y cuyas peripecias vitales transforman y determinan el sentido de los textos (Premat, 2009, p. 23).

Otra idea central del procedimiento de autofiguración es la que acentúa la imposibilidad del autor aislado ya que “observar el funcionamiento del concepto de autor en un texto implica una red relacional. Se es autor frente a, con respecto a, en reacción a, en contradicción con alguien o algo.” (Premat, 2008, p. 27). Postulamos que la inclusión de la política y las reflexiones sobre sus primeras experiencias culturales forman parte, en *La Arboleda Perdida* de una autofiguración en el proceso de construir la imagen del autor revolucionario, crítico, enemigo de los oscurantismos y admirador de lo popular por advertir en la creatividad un rasgo inherente a esa cultura.

Ya en la infancia, el escritor identifica lo retrógrado y negativo de la cultura religiosa que dominaba en parte de su familia y en los centros educativos en los que se formó. En estos últimos, a la represión del cuerpo y de

la inteligencia se unían las distinciones sociales que separaban, hasta por la ropa, al alumno más pobre del más pudiente, como vemos en la siguiente síntesis en la que se destaca la ignorancia y la repetición sin creatividad:

De todos aquellos colegios andaluces, tanto de los de primera como de segunda enseñanza, se salía solamente con la cabeza loca de padrenuestros, pláticas terroríficas, y con tal cúmulo de faltas de ortografía e ignorancias tan grandes, que yo, aún a los veinte años, después de cinco años en Madrid, me sonrojaba de vergüenza ante el saber elemental de un chiquito de once, alumno del Instituto Escuela o cualquier otro centro docente (Alberti, 1977, p. 28-29).

Frente a ese oscurantismo, que en la memoria de Alberti se adhiere a los rasgos de la “España Negra” descripta por muchos viajeros observadores por el país desde el siglo XIX, el autor de *La Arboleda Perdida* aprecia la intervención popular capaz de alterar y recrear la versión anterior, y retomarla introduciendo cambios. Uno de los ejemplos es el obrero que altera el verso del villancico “Acuéstate, esposo”, referido al esposo de la Virgen María, por “Acuéstate en el pozo”. Alberti advierte, maravillado en el cambio del verso la “transformación inesperada, variante sorprendente, base de la vida fresca y diversa de todo lo popular verdadero.” (Alberti, 1977, p. 23) Otro ejemplo aún más significativo por reunir en los principios de los cambios que incidieron en la industria cultural a ésta con la poesía popular de los gitanos y los proyectos de renovación de los jóvenes de la Generación del 27. Según el relato que leemos en el Libro II de las memorias de Alberti, en el contexto de una fiesta irreverente en la residencia de Ignacio Sánchez

Mejía en la que estaban presentes figuras como Juan Chabás, José Bergamín y Dámaso Alonso durante los años previos a la II República, de entusiastica admiración por la poesía difícil de Luis de Góngora, el memorialista vivió una experiencia singular. En esa fiesta cantó el gitano Manuel Torres, el “Niño de Jerez” interpretando la parte de la zarzuela *La Corte del Faraón* que el artista popular titulaba “Las placas de Egipto”. Los poetas entendieron que se trataba, lógicamente, de “Las plagas de Egipto”. Después comprendieron que Manuel Torres no había cometido error ya que había escuchado los versos de esa zarzuela en discos, que en la época se llamaban “placas”, reproducidos por un fonógrafo en la calle. La reflexión de Alberti fue la siguiente:

[...] Llegando así el gitano, por ese camino de lo popular, compuesto a veces de ignorancias o fallas de la memoria, a su rara y magnífica creación: una nueva copla de cante jondo, sin sombra ya de tan absurdo modelo (Alberti, 1977, p. 260).

Lo más llamativo, sin embargo, consiste en la aproximación declarada de ese artista popular analfabeto a Góngora y Mallarmé, por lo que ambos representaban de innovación y libertad. Alberti recuerda una sentencia de Baudelaire que sugiere “*au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau*” (Alberti, 1977, p. 260). En esa historia se ponen en juego valores no jerárquicos en el ámbito de la cultura, según los cuales la exploración de lo desconocido es siempre saludable. Como saludables son también los desplazamientos de la tradición, culta o popular, hacia lo masivo.

La irreverencia y el humor se muestran indispensables para destruir lo viejo, pero ello no significa nunca indiferencia ni desconocimiento de la tradición de la literatura española. En los juegos humorísticos que consistían en visitar como personajes de la “Orden de los Hermanos de Toledo” el lugar de nacimiento de Garcilaso de la Vega o la Posada de la Sangre, de Cervantes, Alberti, Buñuel, Dalí y otros integrantes de la “Orden” mostraban la búsqueda de una filiación. Razón Julio Premat que escribir es “enfrentar al padre, es marcar la hoja con una marca transgresiva. Es inscribir, por lo tanto, al personaje que se crea en el juego de las influencias, de las filiaciones, de las rebeliones edípicas, de los parricidios y las expiaciones.” (Premat, 2009, p. 29). En *La arboleda perdida*, Alberti muestra los trayectos recorridos en esas búsquedas. A diferencia de otros escritores de su generación, él reivindica a Juan Ramón Jiménez, a quien continuó admirando a pesar de las críticas mordaces recibidas por parte de esa gran figura del modernismo hispánico. No es casualidad que Juan Ramón haya despreciado *Mariana Pineda*, de García Lorca y *La pájara pinta*, de Alberti por ver en ellas una simple zarzuela, datos registrados en *La arboleda perdida*. La sola inspiración en los géneros populares rebajaba a no arte cualquier obra.

En otra anécdota memorable que lo remite a 1930 se revela el Alberti transgresor por la conferencia pronunciada ante un público de señoritas del *Lyceum Club Femenino*. La lectura del texto titulado “Palomita y Galápagos (¡No más artríticos!)”⁴ provocó la indignación de parte de la audiencia feme-

4 La curiosa conferencia fue incluida en *Prosas* bajo el título “Palomita y Galápagos” (p. 24-41), obra que consta en nuestras referencias bibliográficas.

nina. Imprevistamente fue un viejo conservador como Azorín quien apreció en la conferencia un fondo popular. Alberti registra ese episodio de 1930 en *La Arboleda Perdida*, copiando, sorprendido, el comentario de Azorín que escribió “Y Rafael Alberti se vuelve hacia lo primario, lo fundamental, lo espontáneo; Rafael Alberti se vuelve con los brazos abiertos hacia el pueblo” (Alberti, 1977, p. 291). La historia nos parece significativa por mostrarnos a un poeta en el que la transgresión y lo popular, o lo carnavalesco, según la teoría de M. Bajtin, se reconcilian y alimentan.

Mención aparte merecen las múltiples alusiones a Gustavo Adolfo Bécquer cuando exploramos la construcción de filiaciones que se explicitan en las memorias de Alberti. Por un lado, emerge una cierta identificación con la melancolía del romántico del siglo XIX, que se manifiesta en expresiones como las siguientes: “Horribles tardesbecquerianas de lluvia y viento” (Alberti, 1977, p. 114); “Volví de nuevo a visitar los cementerios, con Bécquer en los labios.” (Alberti, 1977, p. 140) o “yo no soy andaluz, soy noruego por intuición y por simpatía personal a Gustavo Adolfo Bécquer.” (Alberti, 1977, p. 266). Por otro lado, al referirse a las “arpasbecquerianas” (Alberti, 1977, p. 12) o identificar lecturas románticas o banales del poeta, del que admiraba su capacidad de creación de imágenes visualiza la necesidad de profundizar en el conocimiento de su poesía con enfoque contemporáneo. La atracción por lo fácil conectaba, en nuestra opinión, con el peligro que representaba la seducción que ejercía en los poetas lo popular. Al respecto, Alberti diagnostica, pensando en la poesía de García Lorca y en la suya propia, el riesgo ante “un andalucismo fácil, frívolo y hasta ramplón amenazaba con

invadirlo todo, peligrosa epidemia que podía acabar incluso con nosotros mismos.” (Alberti, 1977, p. 235). Inmediatamente, Alberti confiesa que esa epidemia fue combatida con la poesía difícil y con Góngora y lo dice con las siguientes palabras en la que se incluye él en primer lugar para después pasar al “nosotros”, es decir, a los dilemas de toda una generación: “Me propuse hacer de cada poema una difícil tarea de obstáculos. Góngora nos llegaba muy oportunamente. Su glorificación. Su glorificación y las infiltraciones de sus lianas laberínticas en nuestra selva poética nos ayudarían a conjurar el mal.” (Alberti, 1977, p. 235). En ese relato el poeta definía las tensiones vividas entre lo tradicional y lo nuevo, entre la simplicidad y la necesidad de innovación partiendo de la tradición.

El interés por la poesía y la vida de Bécquer es temprano y permanente en Alberti. En el periódico madrileño *El Sol* del 6 de septiembre de 1931 se publicó su artículo “Miedo y vigilia de Gustavo Adolfo Bécquer”, en el que se pregunta “Qué huésped de las tinieblas le ha visitado durante ese corto olvido de su sueño para traerle la noticia?” (Alberti, 1980, p. 56). Más adelante imagina que el poeta romántico “Necesita escaparse de la niebla, ser huésped de la luz, huir de los fantasmas.” (Alberti, 1980, p. 57) Esa escena del poeta escribiendo angustiado e insomne es apropiada por Alberti para describir circunstancias de su propia experiencia de escritura en algunos momentos de su vida.

Bécquer vuelve a aparecer ya en el exilio en Argentina cuando Alberti y María Teresa León realizan múltiples trabajos como modo de subsistencia

económica.⁵ En la etapa de apogeo del cine nacional⁶ los dos escritores asumieron la escritura de los guiones de las películas *La dama duende* (1945) y *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer* (1946)⁷, que llevaron a la pantalla, bajo las respectivas direcciones de los cineastas argentinos Luis Saslavsky y Alberto de Zavalía, la adaptación cinematográfica de la obra clásica de Calderón de la Barca y la recreación imaginativa de episodios de la vida de Bécquer. Con respecto a la primera obra Tiziana Pucciarelli observa que en manos de los guionistas “la comedia calderoniana se transforma en un gran espectáculo popular, y es un pre-texto para armar una fábula política donde el concepto de las dos Españas toma forma y movimiento en la gran pantalla.” (Pucciarelli, 2019, p. 259). En la película sobre Bécquer, aunque centrada en un asunto amoroso, la obra alude a las polémicas ardientes que el

5 Transcribimos de las memorias político-personales de Juan Armando Cabo, un militante del primer peronismo de las décadas del 40 y 50, el siguiente testimonio: “Conocí también a Rafael Alberti, con él inicié un ciclo de conferencias y recitales. Vivían de eso tanto él como su mujer, casi de la limosna vivían todos estos exiliados españoles y de pequeñas ayudas.” (Del Brutto, Bibiana, 2005, p. 67). Muy distinta, sin embargo, a las apreciaciones del propio Alberti en 1975: “nuestra situación económica mejoró; en América, la gente que trabajaba, en aquella época, tenía menos dificultades. Una situación muy distinta a la de los exiliados que estaban en la Francia de Pétain que, los no se enrolaban para África, los devolvían a España y allá los fusilaban.” (González Bermejo, 1975, p. 46).

6 Estela dos Santos. *El cine nacional*. Buenos Aires, Centro Editor, 1971.

7 Pocos años después, en la España franquista se estrena la película *El huésped de las tinieblas*, otra recreación de la vida de Bécquer. Pablo Úrbez en un estudio de esta obra cuestiona la hipótesis de Santiago Aguilar al considerar la película española una respuesta a *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer*. La película argentina no fue exhibida en España y por ello Úrbez escribe que “todavía queda por comprobar de qué modo la productora conoció *El gran amor de Bécquer*” (Úrbez, 2023, p. 128). De todas maneras, resulta sugestivo que el título (*El huésped de las tinieblas*) reproduzca la metáfora de Alberti en el texto publicado en 1931.

escritor romántico sostenía con los conservadores en el siglo XIX, mostrándolo como un revolucionario que anticipa los debates culturales del siglo XX.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

Creemos que ese tránsito de Alberti por las distintas modalidades de la cultura lo señala como un autor dispuesto a absorber y a propiciar encuentros siempre enriquecedores entre lo popular, lo culto y la cultura de masas. Al mismo tiempo, esas experiencias se traducen en una reflexión integrada en la autofiguración del escritor.

Deberíamos recordar que los relatos autobiográficos de Alberti no empiezan ni terminan con *La Arboleda Perdida*. Estos constituyen un discurso central en la prosa y en la poesía del escritor. “Rafael Alberti (autorretrato con parecido)” podría considerarse el texto inicial. Publicado en el número 4 de *La gaceta literaria* del 1 de enero de 1929, como ocurre en *La Arboleda Perdida*, el punto de partida es el nacimiento del poeta. La mayor parte de los párrafos comienzan con la frase “Yo soy Rafael Alberti”, atribuyendo a continuación una identidad autofigurativa. En el último se lee: “Yo soy Rafael Alberti, un poeta español, una voz fervorosa en esas muchedumbres” (Alberti, 1980, p. 19). Creemos que resulta aplicable lo que Premat observa como la autofiguración de Pablo Neruda. Según el crítico, el chileno promovió “la idea a la vez romántica y marxista del poeta como voz privilegiada, capaz de plasmar sentidos colectivos” (Premat, 2009, p. 16). A esa imagen de sí mismo corresponden sus impresiones sobre la cultura que analizamos en nuestro texto. Otra

variante de lo autobiográfico de Alberti la encontramos en el número 23, de marzo de 1975 de la revista *crisis*, una de las publicaciones más importantes de Argentina.⁸ El relato de Alberti fue resultado de una entrevista realizada por Ernesto González Bermejo, publicada bajo el título de “rafael alberti [iniciales con minúsculas]: “siempre entre el clavel y la espada”. El comienzo, como en *La arboleda perdida* es el nacimiento que coincide con un día de tormenta y las revueltas campesinas. Antes, el semblante del poeta se reconoce en el fragmento con el que inicia la entrevista y con el que decidimos concluir nuestro texto:

soy el poeta que la vida hizo de mí. otros serán de otra manera, no los critico. hay poetas que no tienen una expresión cívica o revolucionaria, aunque su conducta puede ser formidable. Un neruda, un aragón un cézar vallejo, yo mismo, no hemos podido sino reflejar en nuestra obra el tiempo que vivimos (González Bermejo, 1975, p. 40).⁹

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberti, Rafael. *La arboleda perdida: Libros I y II de Memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1977.
- Alberti, Rafael. Miedo y vigilia de Gustavo Adolfo Bécquer. In: Alberti, Rafael. *Prosas*. Madrid: Alianza, 1980. p. 55-58.

⁸ En su primera etapa, *crisis* circuló entre mayo de 1973 a agosto de 1976 bajo la dirección ejecutiva del empresario Federico Vogelius, bárbaramente torturado en la dictadura militar y la dirección editorial de Eduardo Galeano.

⁹ Extraemos de Wikipedia (crisis (revista) la siguiente información: “Un militar llegó a afirmar que el uso de las minúsculas en sus títulos y en los nombres propios “escondía el fin de imponer el comunismo al no haber jerarquías ni nombres propios y donde todos eran iguales”. No confirmamos la fuente de información, pero ese párrafo del texto de Alberti podría haber suscitado ese comentario por parte del autoritarismo impuesto por las dictaduras militares.

- Alberti, Rafael. Rafael Alberti (autorretrato con parecido). In: Alberti, Rafael. *Prosas*. Madrid: Alianza, 1980. p. 17-19.
- Alberti, Rafael. Teatro de urgencia. In: Alberti, Rafael. *Prosas*. Madrid: Alianza, 1980. p. 79-80.
- Blanco, Alejandro. Cultura de masas. In: altamirano, Carlos (dir.). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2002. p. 42-44.
- Brutto, Bibiana del. Artesanos del peronismo histórico. In: González, Horacio. *La memoria en el atril: entre los mitos de archivo y el pasado de las experiencias*. Buenos Aires: Colihue, 2005. p. 59-94.
- Carvalho, Mayra. O exílio republicano espanhol de 1939 em perspectiva na correspondência em verso de Rafael Alberti e José Bergamín. *EXILIUM: Revista de Estudos da Contemporaneidade*, v. 5, n. 9, p. 97-111, 2024. DOI: 10.34024/exilium.v5i9.19174. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/exilium/article/view/19174>. Acesso em: 27 jan. 2025.
- Chacel, Rosa. *Alcancia*: ida. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Chacel, Rosa. *Alcancia*: estación termini. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1998.
- Chauí, Marilena. *O que é cultura*. [S. l.: s. n.], [20--]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sU_2TJdvGG8. Acesso em: 27 jan. 2025.
- García Montero, Luis. El tiempo que nos mira. In: Taibo I, Paco Ignacio. *Para parar las aguas del olvido*. Madrid: Drácula, 2017.
- González Bermejo, Ernesto. Rafael Alberti: “siempre entre el clavel y la espada”. *Crisis*, n. 23, p. 40-47, 1975.
- Mainer, José-Carlos. *Historia de la literatura española. 6: Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*. Madrid: Crítica, 2010.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili, 1993.

Pozuelo Yvancos, José María. *Historia de la literatura española*. 8: Las ideas literarias, 1214. Madrid: Crítica, 2011.

Pucciarelli, Tiziana. Alberti, León, Saslavsky: reinventando “La dama duende” en la Argentina de los exiliados. *Confluenze*, v. XI, n. 1, p. 259-270, 2019.

Pemat, Julio. *Héroes sin atributos*: figuras de autor en la literatura argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Salinas, Pedro. La poesía de Rafael Alberti. In: Salinas, Pedro. *Literatura española: siglo XX*. Madrid: Alianza, 2001. p. 195-216.

Úrbez, Pablo. *Cuando el ideal romántico trasciende al Bécquer histórico*: El huésped de las tinieblas (1948) como paradigma filmico de Gustavo Adolfo Bécquer. In: Heras Herrero, Beatriz de las (coord.). *Mirando al siglo XX desde la cultura popular*: fantasía, cuestionamiento y reflejo. [S. l.: s. n.], [20--]. p. 126-147. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10016/37790>. Acesso em: 27 jan. 2025.

Williams, Raymond. *Palavras-chave*: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.