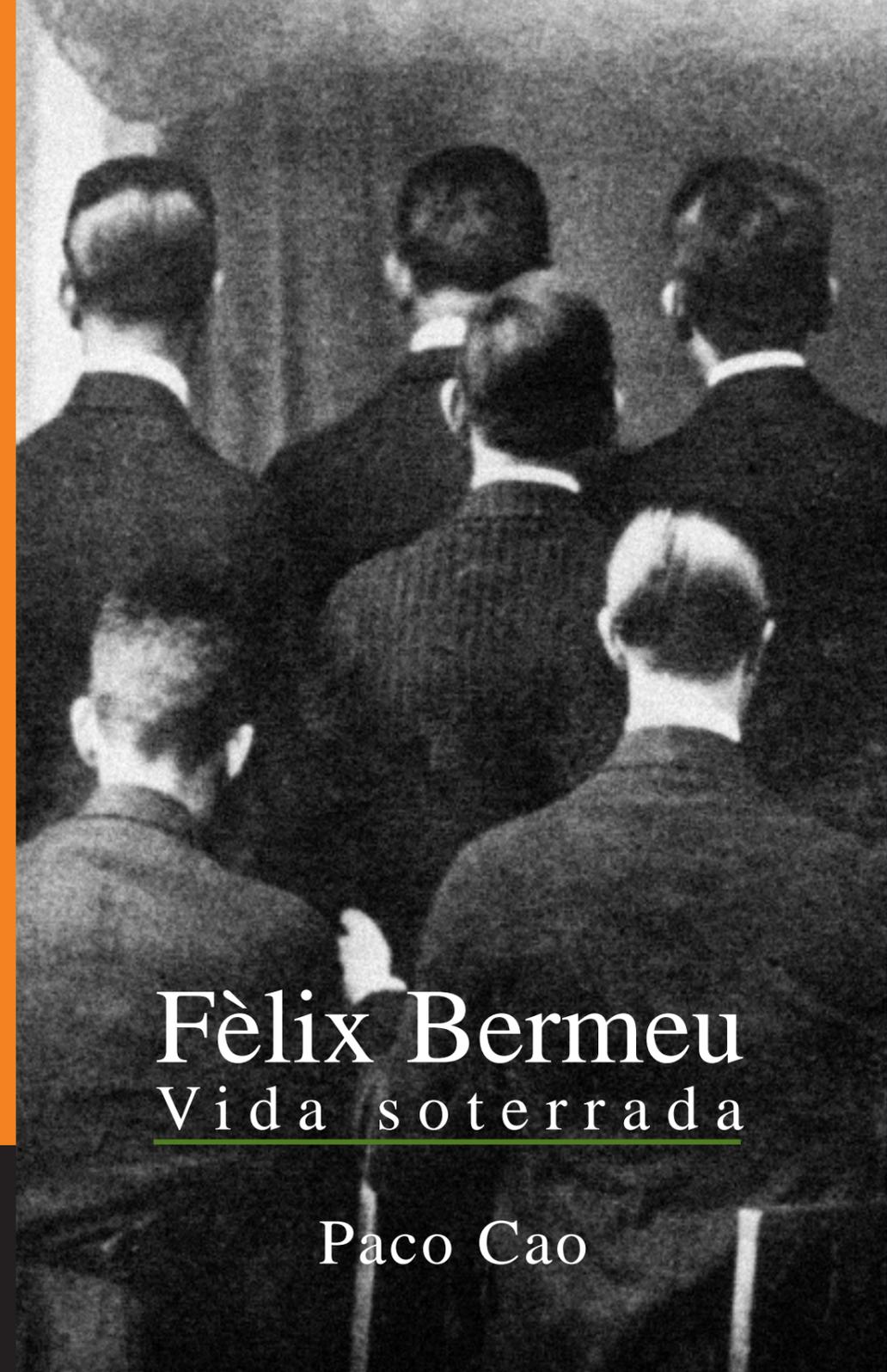


El hallazgo casual de los archivos de Fèlix Bermeu ha servido para reconstruir una vida que se había mantenido oculta hasta fechas recientes. Nacido en Terrassa en 1901 –hijo de una familia de industriales textiles–, es educado entre el rigor católico de su padre y el aperturismo de la escuela de Mont d’Or, un proyecto didáctico revolucionario que le permite disfrutar de largas estancias estivales en Alemania y Suiza. Fruto de esa educación, en la que interviene el artista Joaquín Torres-García, desarrolla una visión coreográfica del mundo que no le abandonará. Su traslado a Barcelona para estudiar derecho y la convivencia con su hermano Ireneu, actor profesional, le abren a una vida rutilante y llena de matices. En esta ciudad explora por vez primera su talento artístico guiado por el fotógrafo húngaro György Pohárnok. Posteriormente, en Madrid, ciudad donde celebra su primera y última exposición, convive con los miembros de la generación del 27. El contacto casual con un grupo de europeos excéntricos y con un productor de cine alemán le conduce a Berlín donde, desde 1926, trabaja al servicio de los estudios cinematográficos Ufa en labores de producción, algo que le pone en contacto con los grandes nombres del cine alemán, entre ellos Fritz Lang, y le guía por distintas metrópolis europeas. En la ciudad alemana descubre el cabaret y el naciente fenómeno de la transexualidad, circunstancia que le lleva a dirigir su primera película. De regreso a España, durante la II República, se vincula a proyectos cinematográficos de carácter social de la mano del escritor José Díaz Fernández, y se coloca en el centro de una vibrante vida cultural al lado de la compañía de Margarita Xirgu y Federico García Lorca. La guerra civil fuerza su exilio, primero en Cuba y más tarde en Puerto Rico, donde entra en contacto con el mundo del bolero y traba amistad con la cantante Ruth Fernández. Allí se deja deslumbrar por los hábitos danzarios del Caribe, en particular por los de la República Dominicana. Esta fascinación se concreta en la escritura de un ensayo monumental –aún inédito– que corre paralelo a un paulatino retiro de la vida social. En los años 50 el azar hace que se mude a Nueva York, ciudad en la que muere tras dedicar más de treinta años a la elaboración del fondo documental que está en la base de este libro.

Fèlix Bermeu · Vida soterrada

Paco Cao



Fèlix Bermeu

Vida soterrada

Paco Cao

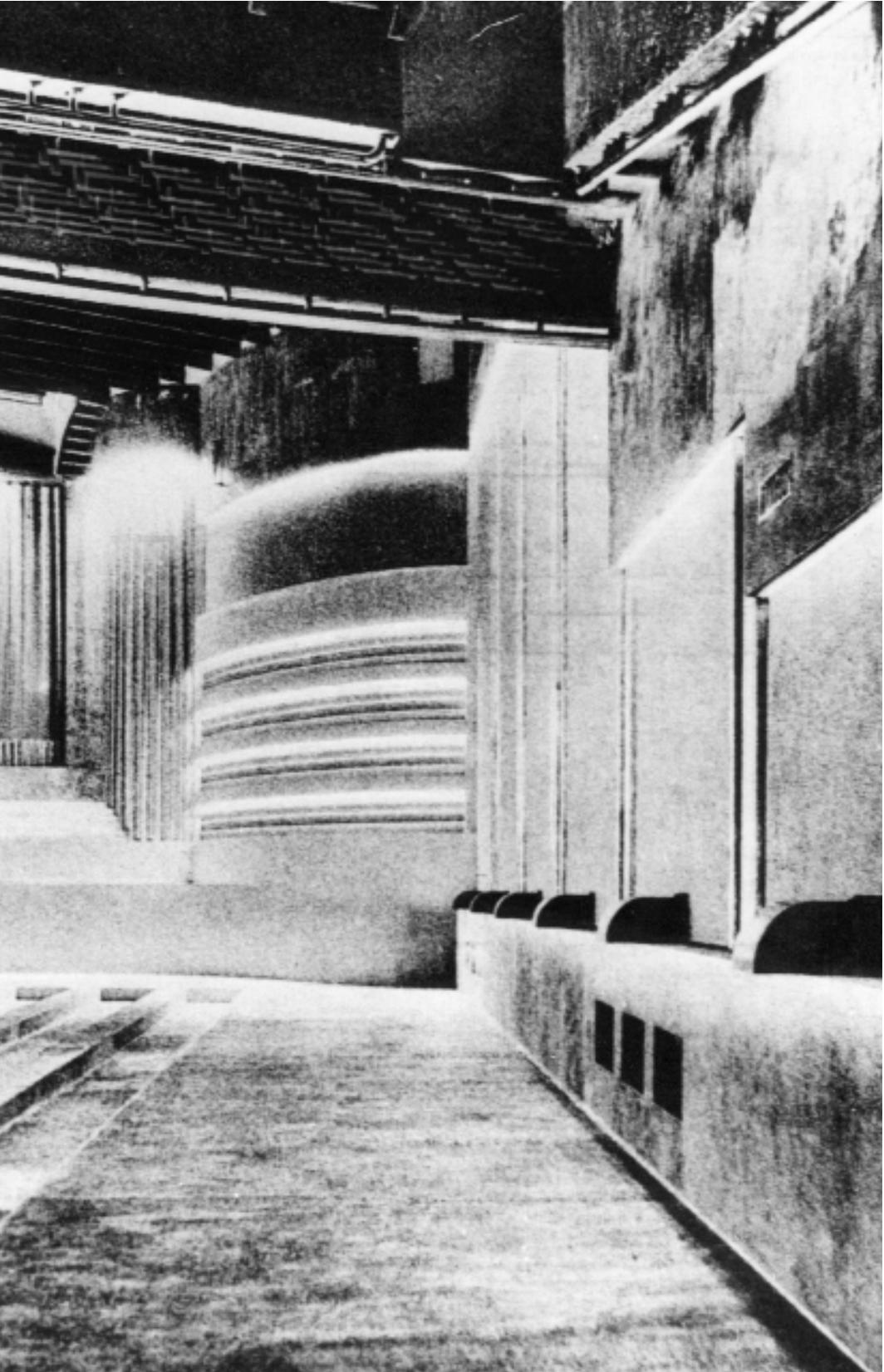
Paco Cao

Tudela Veguín, Asturias, 1965

Autor de una obra fronteriza esquivada a las clasificaciones, Paco Cao ha venido trabajando dentro del contexto de las artes visuales en procesos comunicativos de larga duración cuya sabia esencial es la idea de proceso. Una tendencia a hacer uso del espacio público en un sentido extenso, y a seguir estructuras narrativas complejas deudoras de soportes muy diversos, completan sus procedimientos de trabajo.

Algunos de sus proyectos han sido recogidos en publicaciones de naturaleza bastarda cuyo linaje se asienta tanto en el catálogo artístico, como en el ensayo o la narración. *Rent-a-Body* (1999) recoge una larga experiencia empresarial –desarrollada entre España y Estados Unidos– mediante la cual el artista se ofrecía en alquiler para realizar tareas múltiples; *Ignoto* (2002) refleja el primero de una saga de concursos de parecidos inspirados en retratos históricos desarrollado en la isla de Cerdeña.

Fèlix Bermeu, vida soterrada (2004) supone una exploración narrativa nueva en la obra de Paco Cao, ya que se arrima a la convención biográfica en beneficio de un personaje, *Fèlix*, descubierto por el artista accidentalmente en el curso de una investigación paralela.



Fèlix Bermeu
vida soterrada

Fèlix Bermeu

vida soterrada

Paco Cao



Ajuntament  de Terrassa

Cultura

Este libro ha sido editado como parte del
proyecto *Processos oberts*.
www.p-oberts.org

Dirección: Manuel Olveira
Coordinación: Amanda Cuesta
Colaboración: Luis Álvarez Mayo

2004 © Paco Cao
ISBN: 8H-86838-03-7
Depósito legal: **XXXXXXXX**
Impreso en España
Prismàtic Arts Gràfiques S.L
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
Terrassa

Índice

Prefacio	11
I Terrassa 1901-1918	23
II Barcelona 1918-1922	69
III Tetuán 1922-1923	89
IV Madrid 1923-1926	99
V Berlín 1926-1932	127
VI Madrid 1932	169
VII Italia 1932-1933	177
VIII Asturias-Terrassa 1933-1934	185
IX Barcelona 1935-1936	209
X La guerra civil 1936-1939	231
XI El Caribe 1940-1950	255
XII Nueva York 1950-1977	281
El archivo	299
Fuentes	303
Ilustraciones	315
Índice onomástico	319

Prefacio

En el curso de un viaje a Terrassa destinado a poner en marcha un proyecto artístico, una conversación temprana con Mercè Corbera i Penalva me desveló un dato extraño relacionado con la historia del lugar que vinculaba la antigua sede episcopal de dicha localidad con Nueva York, ciudad en la que vivo. Al hilo de la charla, me pareció que esa circunstancia podía ser el germen de una idea para el proyecto que reclamaba la visita. Las ocupaciones diarias en las que me vi envuelto a partir de entonces, todas encaminadas a propiciar una percepción vibrante del sitio, hicieron que la conversación anunciada permaneciese, provisionalmente, arrumbada en el recuerdo y que su eco quedase prácticamente enmudecido. Dichas obligaciones, por otro lado, contribuyeron a que no pudiese tirar *in situ* del hilo informativo que me habían facilitado. De vuelta en casa, pude comprobar que el viaje a Terrassa, instructivo y, a su manera, plácido, a pesar de que era evidente que había contribuido a anclarme físicamente en el espacio, no había servido para hacer saltar el resorte que está detrás de la mayor parte de mis trabajos: un deseo extraño y misterioso que me conduce de forma irrefrenable hacia una dirección determinada. Ese vacío me enfrentó, por tanto, con la necesidad de una búsqueda. La anunciada carencia me obligó a ponerme en marcha para propiciar un encuentro. Pensé, entonces, que debía recuperar y aclarar los

detalles históricos que vinculaban la ciudad de Terrassa con la metrópoli neoyorquina para saber si el germen que había intuitido conseguiría echar raíces o estaría destinado a un campo yermo. Los hechos que se sucedieron desde entonces me condujeron por lugares inesperados, siempre sorprendentes, y, finalmente, desencadenaron la escritura de este libro. Paso a explicarme.

Terrassa, cuyos asentamientos primitivos en época romana habían sido identificados con el topónimo de Égara, goza de un momento de esplendor coincidiendo con los primeros focos de cristianización del Vallés. Al final del bajo Imperio, en pleno periodo paleocristiano, tiene lugar un hecho que sirve para afianzar su relevancia histórica. A mediados del siglo V, Nundinari, obispo de Barcelona, emprende reformas administrativas dentro de su jurisdicción eclesiástica, de tal manera que escinde la parte más occidental de su diócesis, algo que propicia la creación del obispado de Égara, que, probablemente, estaba ligado a toda la comarca vallesana. La nueva jurisdicción eclesiástica, regida bajo el sistema administrativo visigótico, da cuenta del brío político que está tomando el lugar y, al amparo del nombramiento sucesivo de nuevos obispos, celebra en el año 615 un concilio en la sede de Égara. Estos momentos de esplendor, que coinciden con la aurora cristiana, arrojan como balance de resultados la construcción de edificaciones religiosas de gran valor histórico, que, con el paso de los años, fueron consolidando el conjunto monumental de las iglesias de Sant Pere. Con el tiempo, a las fundaciones paleocristianas se van yuxtaponiendo elementos prerrománicos, románicos y góticos. En el siglo XV la esencia del lugar ya se había consumado; sin embargo, la evolución arquitectónica del complejo eclesial no corre paralela a su hegemonía administrativa. A partir del siglo VIII, las invasiones musulmanas traen aparejada la desaparición del centro episcopal, de tal manera que éste queda en desuso.

Este recorrido de urgencia por los momentos fundacionales de Terrassa aparece sobradamente detallado en cualquier libro de historia. Su inclusión en estas páginas está directamente relacionada con la conversación anunciada al principio. Mercè Corbera, haciéndose cargo de cual era mi lugar de residencia habitual, se ocupó de decirme que el antiguo título de obispo de Égara lo ocupaba en la actualidad un miembro de la Iglesia católica afincado en Nueva York. ¿Cómo se había dado esa circunstancia? La semilla de la curiosidad había quedado sembrada. Decidí rastrear los hechos en detalle. Al hacerlo, fui sorteando pequeñas barreras —entre las cuales mi ignorancia de la jerarquía católica tuvo un lugar preeminente—, hasta que las circunstancias quedaron aclaradas en los términos que siguen.

Inicialmente, Mercè, en respuesta a mi petición, me envió el nombre del obispo junto con su dirección postal y su número de teléfono. A pesar de que la dirección de correo y el número telefónico me condujeron a un callejón sin salida, haciendo que todas mis pesquisas resultasen infructuosas, el nombre del titular del obispado —Paul Antanas Baltakis— me sirvió para tirar del hilo. La inmediatez de internet me permitió localizar en la red, tanto en el *Almanaque Católico* como en la página correspondiente a la *Jerarquía Católica*, datos concretos sobre su biografía que lo señalaban como director del Centro Cultural Lituano de Nueva York. En el momento de hacer la consulta, dicha institución tenía colgada en internet una página con una dirección de Brooklyn y el correspondiente número de teléfono. Creyendo que me encontraba en la recta final de esta pequeña investigación detectivesca, pude comprobar que todavía quedaba camino por recorrer. Los intentos por localizar al obispo de Égara en el teléfono facilitado en la página web del Centro Cultural Lituano resultaron inútiles. Nadie respondía y ni siquiera tenían un contestador automático, de tal manera que ni tuve la posibilidad de dejar un recado. A pesar de la precariedad de mis

indagaciones, un hecho parecía cierto y es que Paul A. Baltakis era de origen lituano y estaba ligado a dicha comunidad. Eso me impulsó a dirigirme, primero, a la embajada de Lituania en Washington, y, después, al consulado lituano en Nueva York. En este último lugar, tras ciertos momentos de confusión, me aclararon que el Centro Cultural Lituano ya no estaba activo, a pesar de que su página informativa seguía colgada en la red, y me facilitaron una nueva dirección postal y un nuevo número de teléfono asociados al obispo. Era la tercera vez que me facilitaban dichos datos, distintos siempre, en el lapso de una semana. En esta ocasión, la dirección seguía correspondiendo a Nueva York, pero no a Brooklyn, sino al barrio colindante de Maspeth. Debo reconocer que en el curso de estas indagaciones se iba apoderando de mí cierta desazón. Por alguna extraña razón me sentía a las puertas de un descubrimiento que no lograba alcanzar. Supongo que era efecto de los misterios y oscuridades que, desde siempre, acompañan a la Iglesia católica y que nunca me han dejado indiferente. La inquietud, a veces, iba acompañada de cierta frustración, ya que tenía la sensación de perseguir un fantasma. Tras marcar en varias ocasiones el número de teléfono facilitado por el consulado, me encontré con la única respuesta del sonido frío y repetitivo de un pitido y no con la voz que estaba esperando. Reconduje mis indagaciones y me dirigí a otra autoridad eclesíástica de la ciudad: el obispo auxiliar de Nueva York, Josu Iriondo, vasco, por más señas. Daba por hecho que, dadas las relaciones de vecindad cultural que nos unen, podría contribuir a aclarar la situación. A la espera de que mi solicitud fuese atendida —a día de hoy no he obtenido respuesta a ninguno de los múltiples recados dejados en su contestador— seguí insistiendo en el número facilitado por la administración lituana. Finalmente, alguien descolgó el teléfono. Era él. El obispo de Égara me hablaba al otro lado de la línea. La densidad de su acento, unida a la del mío, hacía que la comunicación telefónica no fuese la herra-

mienta más recomendable para acortar distancias. Acordamos un encuentro y nos citamos en las dependencias de la iglesia de la Transfiguración de Maspeth, lugar donde ejerce su labor pastoral actualmente. Me recibió en el edificio rectoral con una sonrisa luminosa y me condujo al sótano del mismo, donde tiene una pequeña oficina, modesta en todos los sentidos. Advertí que gozaba de una fortaleza física sobrehumana y que teniendo setenta y cinco años aparentaba cincuenta y cinco. En un clima distendido, que abrió paso a las bromas, rodeados de enciclopedias diversas relacionadas con Lituania, así como de diversos volúmenes religiosos, distintas versiones de la *Biblia*, anuarios vaticanos, vidas de santos y de la imagen omnipresente del santo pontífice, Paul A. Baltakis hizo un recorrido por los accidentes biográficos de su vida y me facilitó una copia del nombramiento, en latín, como obispo de Égara firmado por el papa Juan Pablo II.

Nacido en 1925 en Troskūnai, Lituania, fue víctima, primero, de la tiranía nazi y, más tarde, de la soviética, y forzado a abandonar su país y a vivir en la diáspora del pueblo lituano. Después de la guerra, vinculado a los padres minoristas franciscanos, se ordenó sacerdote en Bélgica en 1952. Al año siguiente viajó a Canadá para integrarse en la parroquia franciscana lituana de la Resurrección de Toronto. En el año 1969 se hizo cargo de la construcción de un monasterio franciscano y de un centro cultural lituano en Brooklyn, Nueva York. El 1 de junio de 1984 recibió el nombramiento, firmado por el papa Juan Pablo II, teniendo lugar su consagración como obispo titular de Égara el 14 de septiembre del mismo año. Las obligaciones pastorales de este obispado consisten en la asistencia espiritual a los lituanos que quedaron dispersos por el mundo fruto de la diáspora, de tal manera que, a pesar de estar asentado en Estados Unidos, viajó por el mundo con frecuencia para poder atender dichas obligaciones pastorales. El 18 de agosto de 2003, se retiró del cargo.

Aunque las titularidades episcopales generalmente están ligadas a jurisdicciones geográficas concretas, en casos especiales, como el que nos ocupa, el papa hace nombramientos con carácter simbólico, utilizando sedes del pasado que han perdido su titularidad, y las asocia a servicios nuevos acordes con necesidades contemporáneas. En este caso, el obispado de Égara fue ligado a una comunidad —la lituana— que, debido a su experiencia de la diáspora, vive diseminada por el mundo y, por tanto, no está ubicada en un lugar concreto sino en múltiples emplazamientos.

Junto a la copia del nombramiento papal, Paul A. Baltakis me facilitó copias del intercambio epistolar que mantuvo en 1998 con el periodista Santi Palos y de un artículo fruto de este intercambio aparecido en el *Diari de Terrassa* el sábado 19 de septiembre de 1998. Alguien había transitado los mismos pasos que yo había andado y en unas fechas no muy lejanas. Sin embargo, esa información, a pesar de la dimensión mediática de la misma, se había mantenido ignorada. Por lo que se ve, por esas fechas, el alcalde de Terrassa había invitado al obispo a viajar a la ciudad, pero éste tuvo que declinar la invitación.

Con todo, como fruto del encuentro con el obispo de Égara fui testigo de una sorpresa mayúscula, una sorpresa de la que me beneficiaría a título individual y que, sin duda, nadie antes había tenido ocasión de experimentar. Una vez vencida la conversación que aclaraba los hechos entorno a la titularidad episcopal, tras hacer fotocopias de los documentos mencionados en una máquina desvencijada, Paul A. Baltakis me invitó a echar un vistazo a varias cajas polvorientas arrinconadas en la oficina. Contenían diversos archivadores, varias carpetas, cuadernos y algún libro. De acuerdo con sus lacónicas explicaciones, las cajas habían sido depositadas allí hacía unos años —aventuró la fecha de 1980— por un franciscano de origen español afincado en Nueva York, muerto poco tiempo después, de cuyo nombre no se acordaba en ese instante. En el momento del depósito, el religioso

español estaba buscando la institución adecuada que pudiese ocuparse de los archivos para garantizar su cuidado. Su ubicación en las dependencias de la iglesia tenía un carácter provisional. La muerte súbita le impidió cumplir con su propósito y los documentos quedaron a la espera de destinatario sin que nadie los reclamase. Éstos, en todo caso, fueron almacenados bajo la consigna del favor personal hacia el franciscano, que no tenía mejor lugar donde custodiarlos, y no como un legado que quedaba en manos de la Iglesia. Con el tiempo, descubrí que su nombre era Josep Plans, y que los documentos fueron dejados en custodia en el año 1978 y no en 1980. Paul A. Baltakis me explicó que los archivos, tras la muerte del padre franciscano, habían quedado arrumbados en la oficina sin que nadie los hubiese revisado, paso necesario para hacer cualquier gestión relacionada con su reubicación en un lugar definitivo. El ofrecimiento que me hacía, en realidad, iba revestido de un ruego. Finalmente, me preguntó si estaría dispuesto a revisar el contenido de los archivos detenidamente para conocer en detalle su naturaleza y, así, facilitar la localización de una institución adecuada que se hiciera cargo de los mismos. Me avanzó que, según le había dicho el franciscano español, los documentos tenían que ver con el patrimonio de un exilado catalán, ligado al religioso por razones de origen. El hecho de que yo fuese español facilitaría las cosas. De repente me sentí poseído por una inquietud desbordante. Aplacé todos los compromisos pendientes para esa tarde y, sin perder tiempo, empecé a revisar cuidadosamente cada uno de los documentos recogidos en las distintas cajas archivadoras. Asombrado por la dimensión del descubrimiento que estaba haciendo, fui asistiendo a una suerte de epifanía. Allí se recogían con carácter minucioso los detalles íntimos de una biografía que había permanecido soterrada durante años. La primera revisión, a la que dediqué siete horas largas, sirvió para certificar que aquellos archivos se correspondían con el testimonio vital de un individuo

oriundo de Terrassa, de nombre Fèlix Bermeu, que había estado ligado a la vanguardia artística internacional. Barcelona, primero, y más tarde Madrid, fueron las ciudades de su juventud. Desde mediados de los años veinte estuvo vinculado también a Berlín. Tras la guerra civil española, se exila al Caribe y, más tarde se muda a Estados Unidos, concretamente a Nueva York, ciudad donde permanecerá hasta el final de su vida. Revisiones posteriores me permitieron profundizar en la vida de un individuo que cada vez resultaba ser más fascinante. La labor revisionista estuvo rodeada desde el principio por la sorpresa, pero también por el escepticismo. Me parecía imposible que una biografía de esa magnitud, con documentos de esa índole, no hubiese gozado de mayor difusión. Me sorprendía el hecho de que hubiese quedado sepultada de esa manera y me resistía a creer que fuese el responsable de tal descubrimiento. Por otro lado, había un detalle altamente inquietante: Terrassa, el lugar de origen del autor del legado. Se trataba de la misma ciudad que me había conducido a la parroquia neoyorquina, pero por motivos completamente ajenos al hallazgo. Esa circunstancia me tenía atrapado y llegó a producirme un gran desasosiego. Parecía estar moviéndome en el terreno de la ficción y no en el campo del documento testimonial que ofrecían los archivos. No obstante, una vez que, pasadas dos semanas, di por concluida la revisión del fondo documental en su totalidad me di cuenta de que esa circunstancia respondía a una lógica aplastante. Se trataba de la misma lógica que tenían los archivos, cuyo autor, sin duda, había propiciado el encuentro en los términos antedichos. Lo realmente azaroso era el hecho de que fuese yo el depositario del hallazgo, pero no que éste se produjese en los términos que han quedado expresados, es decir, que estuviese arropado bajo la titularidad episcopal de Égara.

Una vez aceptados los hechos, y tras ciertas deliberaciones y quebraderos de cabeza, me di cuenta de que, en realidad, aque-

llas cajas estaban reclamando la escritura del libro que ahora tienen en sus manos. El vínculo entre la titularidad episcopal de la antigua Égara y la ciudad de Nueva York lejos de conducirme por intrigas eclesiásticas me enfrentaba con la peripecia vital de un individuo que fue testigo y protagonista excepcional de acontecimientos históricos cimeros. El sesgo de mi proyecto estaba trazado. En vez de emprender un trabajo que indagase en mis obsesiones personales, comprendí que, además de asegurar la custodia de los archivos en una institución adecuada, debía empeñarme en hacer que dicha información tuviese visibilidad pública y debía hacerlo con la mayor urgencia. La redacción de una biografía a partir de los materiales encontrados me pareció el vehículo más oportuno para afrontar el reto. Además, serviría para cumplir con las obligaciones contraídas cuando acepté el encargo de realizar un proyecto de arte público especialmente confeccionado para la ciudad de Terrassa.

La progresión de estas páginas, que, al lado de las evoluciones biográficas del protagonista del libro, darán buena cuenta de una parte importante de los documentos del fondo, servirán para aclarar el método utilizado por Fèlix Bermeu para construir sus archivos testimoniales. En los últimos años de la biografía aparecerá desmontada la lógica interna que hará que el lector comprenda las circunstancias del hallazgo. Dicha progresión servirá también para desbrozar una metodología archivística de gran altura, precisa, escalofriante en el detalle, pero también caprichosa y llena de silencios onerosos. Los referentes documentales están engastados no sólo en la experiencia de Fèlix y sus testimonios personales, sino también en vestigios bibliohermerográficos ajenos, presentados como un tejido de citas inducido por el protagonista de la biografía, que me fueron conduciendo por un entramado comunicativo vertiginoso que me permitió profundizar en cada uno de los accidentes biográficos. El deseo explícito del autor del fondo documental de reve-

lar ciertos detalles y de dejar otros en penumbra hace que, muchas veces, participe en determinados capítulos de su propia biografía en calidad de pieza secundaria, dando paso al protagonismo de otros personajes con los que convivió. La revisión de los archivos nos hace pensar que el autor interpretaba su vida como un baile de biografías ajenas, como un lugar de encuentro de los múltiples nombres que se fueron cruzando a lo largo de su existencia. Esto puede producir la sensación de retrato múltiple y, sin duda, tiene la virtud de ser muy útil para ofrecer una mirada atenta sobre la realidad circundante. Lejos de dejarnos guiar por indagaciones propias, hemos preferido preservar el espíritu implícito de los archivos con la certeza de que, tras esta publicación, otros cubrirán ese camino. Los silencios de este libro se corresponden con omisiones, deliberadas o no, impuestas por la labor archivística del propio Fèlix Bermeu.

Una parte de los documentos recogidos en los archivos encontrados en la iglesia de la Transfiguración de Maspeth se corresponde con diarios, cuadernos de notas, ensayos inéditos y textos autobiográficos, que, debidamente editados, servirían para presentar un volumen con una semblanza biográfica escrita en primera persona. Sin embargo, algo parecido al pudor ha bloqueado esa posibilidad. La cautela también ha contribuido a optar por un texto donde si bien se toman de forma directa los datos de dichas referencias autobiográficas, éstos se complementan e interpretan a la luz de otros documentos, recogidos en el mismo fondo documental o inducidos por él, pero obra de autores distintos. Si Fèlix Bermeu renunció en vida a la publicación de sus memorias —estoy seguro que movido por algo más que por la falta de un marco práctico para hacerlo, que, sin duda, no le hubiese faltado— tuvo que ser por una razón que, a estas alturas, se me escapa. Por tanto, esquivo la responsabilidad de ser el responsable directo de dicha publicación. Dejando ese extremo pendiente, entrego estas páginas —de suyo, avance

considerable de las memorias autobiográficas y cuya redacción me ha enfrentado a un tortuoso debate interno— para revelar una vida oculta que, previsiblemente, a partir de ahora lo será menos. Estoy seguro de que los textos autobiográficos que acabo de mencionar, algún día —espero que no muy lejano—, verán la luz bajo un juicio crítico esclarecedor y servirán para colocar en el lugar de referencia que se merece a un individuo cuyo protagonismo —negado en vida— será restaurado, previsiblemente, ahora que ya ha sido despojado de su último suspiro.

Terrassa 1901-1918

La crisis agraria provocada por la irrupción de la filoxera en Cataluña lleva a Àngel Bermeu i Solé, futuro padre de Fèlix Bermeu, a Terrassa en 1885. Licenciado en ingeniería agrónoma, era el cuarto hijo de un terrateniente de Lleida, lugar que abandona para instalarse en el Vallés y ponerse al servicio de la Estación Ampelográfica, organismo de nueva creación, pionero en España en el estudio y tratamiento de las vides. Los efectos devastadores provocados por el insecto de la filoxera en las plantaciones vitícolas catalanas, que previamente habían gozado de momentos de esplendor debido a los estragos que el mismo insecto había causado en las cepas francesas, obligan a tomar medidas rigurosas que permitan corregir la situación. La creación de la Estación Ampelográfica fue una iniciativa puesta en marcha por dos hacendados locales, Joaquim Montset y Antoni Ubach, con el fin de ayudar a los propietarios agrícolas a reconstruir las plantaciones de vides castigadas por la plaga. La anunciada crisis tuvo unas consecuencias amargas, hasta tal punto que el mismo año en que Àngel Bermeu se incorporaba a su nuevo puesto de trabajo era promulgada una ley que declaraba la plaga como una calamidad pública. El alcance económico de la crisis hace que años más tarde, entre 1983 y 1984, se cree una comisión encargada de evaluar la rebaja de la riqueza contributiva producida por la filoxera. Con todo, la vida económica de la

ciudad seguía su curso. A pesar de que la crisis agrícola hizo su mella, fue menos importante que en otros lugares, ya que Terrassa en esta época se estaba consolidando como un centro industrial de primer orden, actividad económica que con los años tendría un carácter prácticamente exclusivo. Àngel Bermeu, de carácter recio y emprendedor, conocedor de esta realidad, pronto reconduce su trayectoria profesional.

Este momento histórico coincide con la época de la restauración monárquica, que se había puesto en marcha a fines del año 1874, tras la proclamación de Alfonso XII como rey de España, dando fin a un breve periodo republicano. Era una época en la que, a pesar de que formalmente existía un marco constitucional, la oligarquía agraria o industrial controlaba los distintos sectores de la vida social bajo un sistema de caciques locales, representado en Terrassa por la figura de Alfonso Sala, dignatario que en el año 1893 se convierte en diputado de las cortes de Madrid, perpetuándose en el puesto a lo largo de los años como representante de los intereses de la alta burguesía local.

La estratificación de clase era rígida y la movilidad social casi inexistente. El casino ocupaba un lugar preminente en la vida de la ciudad y servía para consolidar todo tipo de negociaciones. Àngel Bermeu, como correspondía a una persona de su condición, frecuentaba las dependencias del Casino Tarrassense, conocido como *casino dels senyors*. Era una entidad regida bajo la consigna de la severidad y la etiqueta cuyos socios pertenecían a las clases patricias. Àngel fue aceptado en el casino recién llegado a la ciudad bajo el aval de sus contratantes, Joaquim Montset y Antoni Ubach, que gozaban de gran reputación, y pronto se hizo asiduo de las tertulias y actividades que allí se celebraban. Entre dichas actividades, cuyo acceso estaba restringido a los socios y sus familiares, los bailes de gala ocupaban un lugar destacado, ya que servían para propiciar los enlaces matrimoniales entre las distintas familias.

En uno de ellos, celebrado en el Casino Terrassense, Àngel Bermeu conoce a Teresa Codina i Vancells, hija de un industrial textil de la localidad. Contraen matrimonio en 1889. La familia de la novia recibe el enlace con júbilo y entiende que servirá para poner freno a las inclinaciones a las que su hija se había venido entregando. Fruto de una educación liberal que superaba la media de las mujeres de la época, había desarrollado una gran afición por el teatro, que iba más allá de la asistencia a las representaciones teatrales y que se traducía en su participación como actriz en cuadros de aficionados. El veneno del teatro la había ganado. Pero la vocación teatral de Teresa Codina contaba con la oposición frontal de su familia, ya que entendía que dichas ocupaciones no se correspondían con las obligaciones de una mujer de su clase. A pesar de la hostilidad familiar, había participado en compañía de otras amigas, hijas también de familias notables, en veladas teatrales organizadas en el *casino dels senyors*; lo que sirvió para que las tildaran de «progresistas».¹ Las mismas inclinaciones escénicas de Teresa eran compartidas por su hermano menor, Valentí, dos años más joven que ella. Juntos compartieron escenario en más de una ocasión con motivo de las representaciones teatrales organizadas por grupos de aficionados locales. Aunque Valentí no perpetuó sus aficiones escénicas como actor, con el paso del tiempo se convirtió en empresario teatral y cinematográfico, consolidando una carrera desigual que, cuando menos, tuvo la virtud de introducir el cine en Terrassa. Teresa, por su parte, una vez casada, desistió de sus inclinaciones escénicas, si bien no renunció a la organización de veladas literarias en su casa que incluían la declamación de textos teatrales. La boda, en fin, sirvió para cubrir las expectativas familiares.

1 Ver Pi de la Serra i Joly, Paulina (1979), *L'ambient cultural a Terrassa. 1877-1977*, Caixa d'Estalvis de Terrassa, Terrassa, p. 23.



Àngel Bermeu y Teresa Codina, Terrassa, 1903

Àngel Bermeu, por tanto, fue acogido con entusiasmo en el seno de la familia de su esposa. Siempre se tuvieron en alta consideración su tendencia al orden y la rigidez de su carácter. Algo que, junto a su espíritu emprendedor, permitió que se ganase pronto la confianza del padre de Teresa y que éste favoreciese una nueva vía profesional que lo apartaría de la ingeniería agrónoma. Al año de casarse se haría cargo de la gestión de Almacenes Codina, propiedad de la familia de su esposa, ubicada en un edificio colindante a la casa en la que residían, situada en el *raval* de Montserrat, que habían ocupado después de la boda como regalo de la familia de la novia. Su espíritu industrial hará que pronto despegue en el mundo del textil catalán. Aprovechando la mecanización reciente de los telares y el empuje que empiezan a tener las nuevas técnicas de hilado, en 1892 crea una de las primeras empresas locales que introducen las técnicas pioneras, afianzando así su carrera industrial. Ese mismo año nace su primer hijo, bautizado con el nombre de Ireneu. Fruto del matrimonio nacen, también, Marina y Fèlix. El nacimiento de este último tiene lugar el 11 de mayo de 1901, día en el que el gobernador civil de la provincia, debido a altercados acaecidos en Barcelona, declara el estado de excepción. Cuando nace, su hermana Marina tenía dos años.

En estos momentos, Terrassa era una pequeña localidad de unos 15.000 habitantes, no muy distante de Barcelona, ciudad a la que permanecía unida a través del Ferrocarril del Norte o mediante transporte de tracción animal. La pujanza de la industria del textil la convertirá en un lugar próspero y en constante crecimiento. Pronto se convertirá, junto a localidades cercanas, como Sabadell, en uno de los focos industriales que mejor representan el desarrollismo catalán. Pero este crecimiento vendrá acompañado también de enfrentamientos sociales entre los potentados industriales y los trabajadores de las

distintas empresas. Al lado de una potente burguesía, crecía una clase proletaria cada vez más atenta a sus reivindicaciones.

Tres años después de haber nacido Fèlix, su familia se traslada a vivir a una casa de nueva planta, situada en la plaza del Teatre, hoy plaza de Maragall, justo enfrente del Teatro Principal. Àngel Bermeu hizo el encargo a Lluís Muncunill i Parellada, uno de los arquitectos más prolíficos de la ciudad y representante máximo de este periodo de esplendor constructivo. La casa tenía una planta baja y dos pisos superiores con cubierta a cuatro aguas de cerámica vidriada. La fachada estaba coronada por gabletes decorados con elementos florales naturalistas. Correspondía a una tipología de edificios que hacía uso de técnicas tradicionales mezcladas con nuevos materiales y nuevos procedimientos constructivos, una fórmula ampliamente desarrollada por Domènech i Montaner, arquitecto del que Muncunill era discípulo. El uso de ladrillo, con aplicaciones de majólica, dominaba la fachada. La balconada de la planta principal incluía un elaborado trabajo de forja con una baranda cuyas formas curvas recordaban la torturada apariencia de la fibra vegetal. Una escalera interior monumental, decorada con pinturas murales y rematada con una claraboya de vitrales emplomados, servía para articular el espacio. La fachada interior se abría a un luminoso jardín con palmeras. Pasados tan sólo diez años desde su construcción, la vivienda conoció cambios importantes, por razones que desconocemos, que alteraron significativamente la apariencia inicial. La nueva obra se abría a los preceptos noucentistas, ganados por la idea de orden, dejando atrás los estilemas específicamente modernistas que habían caracterizado la producción anterior del arquitecto. La fachada pasó a ser enteramente de piedra. Tenía una composición simétrica en la que destacaba la tribuna del piso principal, elemento distintivo de las fachadas de Terrassa del periodo noucentis-

ta. Lamentablemente, el edificio no sobrevivió a la especulación urbanística posterior y hoy ha desaparecido.²

Los primeros años de Fèlix, a pesar de la inestabilidad social fruto de las revueltas obreras y de la crisis provocada por la pérdida de las colonias ultramarinas, se suceden en medio de la prosperidad material que disfruta su familia. Pero esta bonanza económica va acompañada siempre de un rigor moral impuesto por un padre cuyas creencias religiosas, profundamente arraigadas en un catolicismo militante, tiñen cada uno de los actos de la vida. La asistencia preceptiva a la iglesia, el respeto de todos los ritos ligados al ceremonial católico y los rezos domésticos marcaban la vida cotidiana. Àngel Bermeu era miembro de la Cofradía del Santo Cristo, a la que también pertenecía el rector Josep Llonch, y Fèlix, por decisión paterna, empezó a formar parte de la misma a los seis años de edad.

El padre de los Bermeu se había ligado a las excavaciones que se estaban llevando a cabo en el complejo eclesial de San Pere, área arqueológica de gran valor histórico y artístico que conserva joyas paleocristianas, ampliadas en estilos medievales posteriores, y que da cuenta del esplendor de un periodo en el que aquel núcleo de población era conocido con el nombre de Égara. En el año 1904 esta zona se incorporó administrativamente a la ciudad de Terrassa. Àngel Bermeu sentía una gran devoción por una obra que se custodiaba en una de las iglesias del complejo, concretamente la de Sant Pere, pintada en 1460 por el maestro Jaume Huguet: *El retablo de los santos Abdón y Senén*. Tenía predilección por la predela inferior derecha en la que aparecen los santos Cosme y Damián intercediendo para procurar una curación milagrosa, mediante la cual a un hombre blanco se le restituye una pierna purulenta recién cortada con la

2 Construcciones similares aparecen recogidas en la obra *Terrassa, Patrimoni industrial* (1999), Ajuntament de Terrassa, Terrassa.

pierna sana de un hombre negro. La vinculación de Àngel Bermeu con las excavaciones tiene lugar desde un momento temprano, quizá más por devoción religiosa —que podríamos llamar fanatismo— que por un interés estricto en la arqueología o en el patrimonio histórico. Pero ello no impide que contribuya activamente en el proceso de restauración, aportando considerables dotaciones económicas e, incluso, formando parte del equipo de excavadores. Eso hace que entre en contacto con el arquitecto Josep Puig i Cadafalch, quien, en la temprana fecha de 1889, publicará el primer ensayo sobre los yacimientos, y que irá ampliando con nuevas aportaciones a lo largo de los años. Fruto de las actividades desarrolladas en torno al complejo eclesial de Sant Pere también entra en contacto con Adrià Torrija, fotógrafo de Barcelona que en 1882 abrió un establecimiento en Terrassa. Aprendió con él la técnica fotográfica y lo asistió en la toma de múltiples instantáneas documentales tomadas en la localidad de Terrassa en los últimos años del siglo XIX, siendo responsable de los testimonios más antiguos del conjunto de Sant Pere, anteriores a la intervención de 1895. Ambos dedicaron especial atención a captar las iglesias desde diversos ángulos y muchos artistas reprodujeron los tres edificios a partir de la copia fiel de estas fotografías.³

Ello demuestra que el padre de Fèlix atemperaba su fervor creyente con un talante ilustrado, pero en esa lucha de fuerzas, entre la ofuscación religiosa y la ilustración, la primera solía llevar ventaja. En la educación de sus hijos las enseñanzas religiosas se presentaban como una prioridad absoluta, algo que en la España de la época resultaba preceptivo, al margen del fanatismo paterno. Son muchos los autores coetáneos que nos han dejado testimonio de esta tendencia, entre ellos, Rafael Alberti

3 Ver *La memòria de les esglésies de Sant Pere de Terrassa, 1850-1950* (2002), Museu de Terrassa, Terrassa.

en *La arboleda perdida*. «Lo que más preocupaba a toda mi familia era nuestra educación religiosa, nuestra formación en los principios más rígidos de la fe católica con todas sus molestísimas consecuencias. Preferían mis padres, tíos y demás parientes un buen recitado, sin tropiezo, de la *Salve* o el *Señor mío Jesucristo* a una mediana demostración de lectura o escritura, cosas que posponían a las de la salvación del alma».⁴ Fèlix y su hermana Marina recibieron la primera comunión de la mano del doctor Laguarda, obispo de Barcelona, en el oratorio particular de la familia, en una visita especial realizada a Terrassa para tal menester.

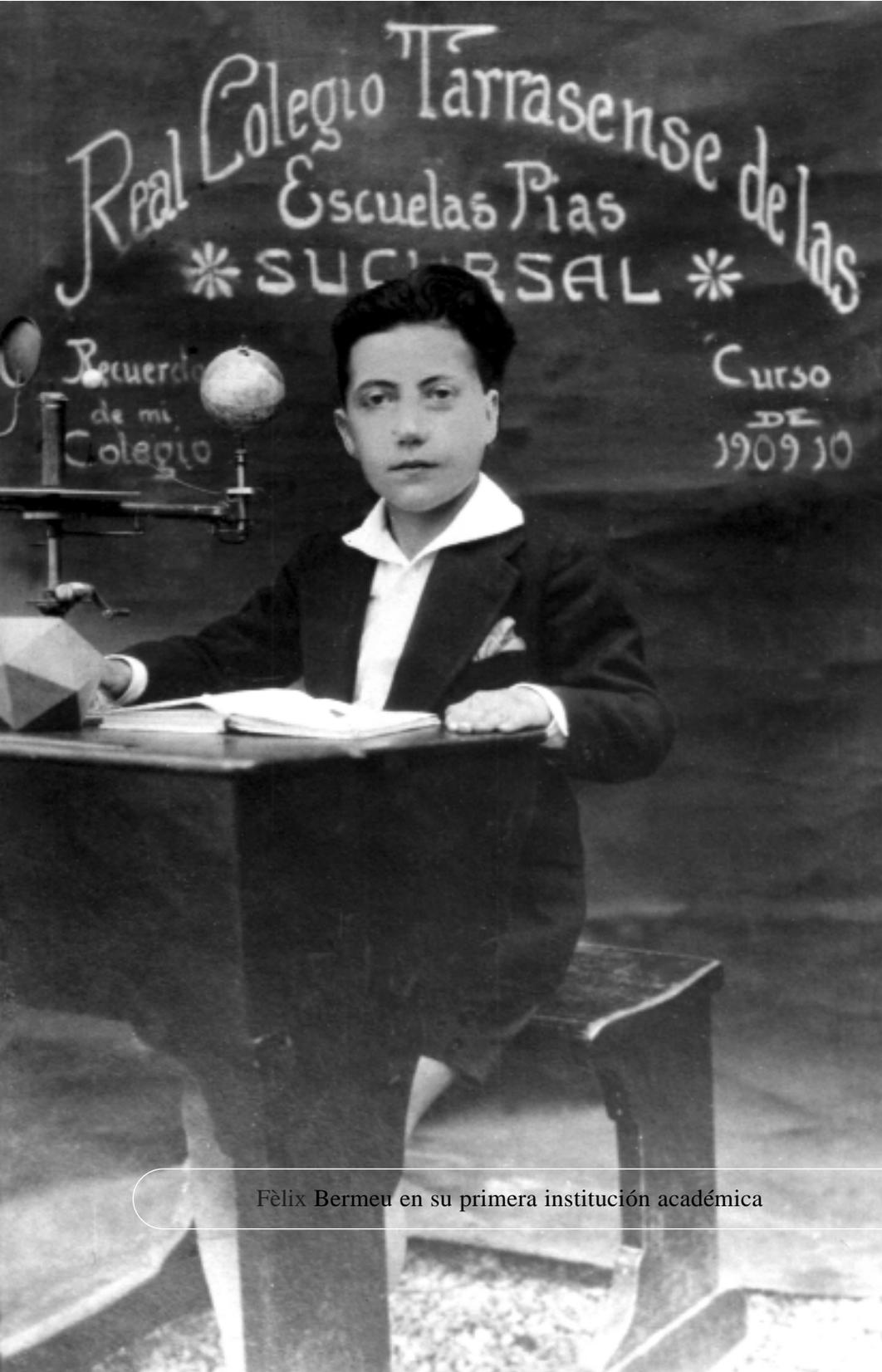
Otra muestra del extraño orden de preocupaciones que gobernaba la vida de Àngel Bermeu era la devoción que sentía por Giovanni della Casa, arzobispo italiano de gran influencia en el alto renacimiento italiano como nuncio de la Santa Sede en Venecia, y uno de los máximos responsables del establecimiento de la Inquisición veneciana y de la confección del índice de libros prohibidos, pero, por encima de todo, autor del *Galateo*, guía de buenas costumbres empeñada en sancionar los modales que se consideraban perniciosos. Por lo que se ve, Fèlix y sus hermanos eran sometidos a la lectura tediosa de largos pasajes de este libro, que, sin duda, ha de resultar desconcertante, no sólo por el carácter anacrónico de la obra, sino por los destinatarios de la misma, cuya temprana edad no era muy apta para fórmulas de cortesía y protocolo tan elaboradas. Lo que no sabemos muy bien es cómo compaginaba el señor Bermeu la devoción por el autor mencionado con el desprecio que él mismo exhibe por los hábitos españoles, llevados en ese momento a tierras de Italia por la fuerza de la conquista armada.

El talante de la madre, mucho más relajado, abría resquicios a otras formas de enfrentar el hecho religioso. Ceremonioso,

4 Albertí, Rafael (1981), *La arboleda perdida. Memorias*, Seix Barral, Barcelona, p. 28.

sí, pero más cerca del juego que del rito. Fèlix se beneficiaba de una iniciativa de su hermano mayor que gozaba del beneplácito del padre y que era alentada por la madre, tan apegada al mundo de la escena. Ireneu había establecido la costumbre de jugar a dar misa en el jardín de la casa, improvisando un altar en una de las mesas de piedra. Fèlix hacía las veces de monaguillo y su madre, en ocasiones, a lado de su hermana los acompañaba como feligresa. Incluso habían conseguido que el padre les facilitase varios ornamentos litúrgicos, un alba y una casulla.

A los cinco años de edad Fèlix ingresa en la escuela de los Padres Escolapios, una de las instituciones educativas con más solera de la ciudad, que había sido Colegio Real hasta el año 1901, en que fue adquirida por la orden religiosa. La escuela servirá para consolidar el seguimiento de los preceptos religiosos en los que con tanto celo se ocupaba su padre. Allí se integra en el grupo *Els Amiguets de la Liturgia*, dedicado al canto gregoriano, que estaba impulsado por el padre escolapio Miquel Altisent, que era amigo de su padre. La soberbia capilla del centro era una cita obligada, pero, como contrapunto, los estudiantes disfrutaban de unos jardines majestuosos y de un museo de física e historia natural que alimentaba su imaginación e incluía varios animales disecados, entre ellos un oso y un antílope. Todas estas imágenes quedaron vivamente marcadas en la memoria de Fèlix. En el centro escolar también había ocasión para practicar deporte, en particular el hockey, que en Terrassa tendrá un gran calado debido a la influencia de las relaciones industriales con el mundo textil inglés. La afición por la fotografía de uno de los padres escolapios, Joaquín Isanda, hace que alguno de los estudiantes más avisados, caso de Fèlix, conozca a temprana edad la existencia de la técnica fotográfica. Aunque las Escuelas Pías no descuidaban su labor pastoral, sus métodos de enseñanza eran menos estrictos que los de otras órdenes, pongamos por caso, la de los jesuitas. Éstos últimos no tenían



Fèlix Bermeu en su primera institución académica

sede en Terrassa y aquellas familias que deseaban poner a sus hijos al cuidado de la orden, cuya observancia del silencio, como valor esencial del estudio, y la práctica de la vigilancia constante eran legendarias, debían enviarlos a Barcelona. Sin embargo, las Escuelas Pías servirán no sólo para solidificar las creencias religiosas, sino también para perpetuar un orden social ganado por la discriminación social. El alumnado mayoritario de dicho centro estaba compuesto por hijos de familias adineradas que contribuían con una paga mensual, aunque la institución acogía también a estudiantes que contaban con muy pocos recursos y que eran admitidos gratis. Los alumnos que pertenecían al primer grupo eran conocidos como los *recomendados*; a los del segundo grupo se les conocía como los *vigilados*. Sobra decir que la dinámica social que se establecía entre ambos grupos, ganada por la crueldad infantil, servía para discriminar a los *vigilados* en beneficio de los *recomendados*, algo que muchos profesores hacían sin la menor sutileza, de tal manera que cuando en las clases se reclamaba la participación del alumnado, aquellos estudiantes que pertenecían al grupo de los *vigilados* nunca se beneficiaban de tal interacción y quedaban reducidos a meros agentes pasivos.

De estos primeros años Fèlix recordará sobre todo los viajes que hacía en compañía de sus hermanos a los viñedos del abuelo paterno en tierras de Lleida, en la época de la vendimia, que le permitían disfrutar de una extraña libertad. Muchas veces, ausente su padre, quedaba al cuidado de los encargados de las fincas y éstos le permitían entrar en las grandes prensas donde se pisaba la uva y retozar entre la fruta, todavía intacta, de la que se extraía el caldo. Otras veces, acompañando a su abuelo en excursiones cercanas a la gran propiedad en la que vivía, seguido de una gran cohorte de asistentes domésticos, disfrutaba de una privilegiada situación que pasaría a convertirse en una de las imágenes más antiguas de su niñez. Cuando tenían que vadear un

río, los operarios de su abuelo lo colocaban sobre los hombros dentro de uno de los cestos de mimbre que utilizaban para transportar la comida de la merienda, las mantas u otros aperos, algo que impedía que se mojase.

Fèlix en esta época se beneficiará igualmente del espíritu aventurero de su tío materno, cuyas extravagancias, finalmente, acabaron siendo toleradas por la familia. Valentí Codina, desde finales del siglo XIX, viajaba con frecuencia a París, donde se había asociado con otro egarense, Josep Oller, que había abierto un teatro de variedades que acabó ganando fama internacional: el Moulin Rouge. Pero el interés de Valentí por la industria del espectáculo y su ausencia de prejuicios le hizo abrazar en época muy temprana las nuevas técnicas cinematográficas, que en estos años incipientes no gozaban del respeto del teatro, ya que eran consideradas como entretenimientos propios de barraca de feria. Las primeras proyecciones con figuras en movimiento que tuvieron lugar en Terrassa fueron llevadas a la localidad en el año 1898 por el italiano Ferruccini, como parte de un espectáculo de feria instalado en pequeñas barracas donde la gente se sentaba en bancos de madera. Dos años más tarde, Valentí persuade a los propietarios del Teatro Principal para que hagan proyecciones cinematográficas, de tal manera que su deseo se convierte en realidad el 18 de marzo de 1900. Al año siguiente, asociado con Gaietà Galicia, realiza las primeras sesiones en el Raval con la proyección de reportajes sobre hechos reales de la época. Después de varios intentos consiguen instalarse en el Teatro Retiro, donde harán proyecciones con regularidad, algo que servirá para que otros teatros locales incorporen esta innovación, caso del Arcs-Lucis o del Teatro Recreo.⁵ Algunos años más tarde, a partir de 1907, tendrán ocasión de sumar fuerzas otra vez para poner en marcha el Teatro de la

5 Bruach, Agustí (1993), *Terrassa: la cultura del nostre segle (cinema, teatre i música)*, Publicacions de L'Abadia de Montserrat.

Alegría, cuya programación consta exclusivamente de cine y variedades, iniciativa que demuestra la implantación del cine como fenómeno de masas. La alternancia de películas y espectáculos de variedades se sustentaba, por un lado, en los contactos que Valentí tenía en París con otros empresarios cinematográficos que le facilitaban copias con regularidad y, por otro, en las buenas relaciones que mantenía con los empresarios de los teatros Soriano y Doré de Barcelona, circunstancia que favorecía la contratación de algunas de las compañías que recalaban en dichos teatros durante su gira por la metrópoli. Las proyecciones cinematográficas eran acompañadas al piano y en estos momentos, todavía aurorales, contaban además con una explicación hablada que corría a cargo de un aficionado local, cuyo nombre era Ramón Sangurrín, y que alcanzaría cierta fama por la audacia de sus comentarios. Era una época en la que el lenguaje cinematográfico, en perpetua evolución, tenía un carácter tan novedoso que la gente no siempre era capaz de interpretar correctamente lo que estaba viendo, aunque se tratase de imágenes muy básicas. De ahí la necesidad de contar con el apoyo de un comentarista.

Los viajes constantes que Valentí hacía a París para dinamizar la marcha de sus negocios sirvieron, en el terreno público, para iluminar la vida de muchos egarenses, y, en el estrictamente privado, para alimentar la fantasía de Fèlix y sus hermanos, que disfrutaban de sus historias y también de los regalos que las acompañaban. Los hermanos Bermeu disfrutaron, sobre todo, de un circo de dimensiones enormes, que extendido en el suelo ocupaba más de dos metros cuadrados. Estaba permanentemente instalado en una habitación de la casa e iba creciendo a medida que el tío Valentí regresaba de uno de sus largos viajes. Cubierto con una carpa de rayas blancas y rojas, en un cartel dorado se anunciaba como *Grand Cirque du Monde* y en su interior albergaba un número incontable de figuritas de plomo

primorosamente pintadas que servían para completar un abigarrado desfile de bailarinas, contorsionistas, domadores, payasos, trapeceistas, músicos, equilibristas, caballistas, ilusionistas, funambulistas, etc. Los animales ocupaban también un lugar privilegiado e incluían leones, tigres, jirafas, osos, elefantes, caballos, monos, cocodrilos y focas. Este circo en miniatura y las estampitas explicativas que lo acompañaban que, además, tenían la virtud de familiarizar a los niños con la lengua francesa, enfrentó a Fèlix con una realidad poco conocida en la Terrassa de entonces: la existencia de un mundo plural, amplio en razas y paisajes. Fèlix, así, fue consciente de la existencia de otros seres, sintiendo una especial debilidad por una familia de funambulistas de origen chino y por dos domadores negros procedentes de África.

La apertura del mencionado Teatro Alegría en 1907 servirá para exponer a Fèlix por vez primera a un medio que lo prenderá para siempre. Algunas de las imágenes proyectadas en esa sesión lo acompañarán el resto de su vida. En un cuaderno de notas, al referirse a esa experiencia iniciática, habla de «una cabeza vencida de grandes proporciones, blanda como una vela, abandonada en una planicie bordeada por riscos afilados».⁶ Posiblemente se trata de una imagen de *Le voyage à travers l'impossible*, producida por George Méliès en 1904. Las operaciones que el tío Valentí realizaba en París lo habían puesto en contacto con Méliès de forma temprana, autor que, gracias al descubrimiento accidental del sistema *stop-motion*, realizaba cándidos efectos especiales que, al lado del uso de fundidos y disoluciones, lo convirtieron en un pionero del medio. El tío Valentí, cuya pasión por el mundo del espectáculo iba mucho más allá de los intereses comerciales, se fue haciendo a lo largo de los años con alguna de las obras realizadas por Méliès, ya que éste, al contra-

6 Cuaderno de notas. Sf. Archivo de Fèlix Bermeu.

rio de otros artífices cinematográficos, rechazaba el alquiler de las cintas en beneficio de la venta. Esta circunstancia hace que las sesiones iniciales del Alegría cuenten con la proyección de dos películitas de Méliès: la mencionada *Viaje a través de lo imposible* y la famosa *Viaje a la luna*.

El carácter hedonista del tío Valentí, de alguna manera, servía para corregir los rigores impuestos por el padre de los hermanos Bermeu. Él fue responsable también de establecer las visitas a uno de los escenarios más celebrados en la infancia de Fèlix: la confitería Vídua Carné. El establecimiento fue abierto en 1908 en un edificio de dos plantas cuya estrecha fachada e interiores fueron diseñados por el reputado pintor local Joaquim Vancells, que tenía relaciones de sangre con los Bermeu i Codina, vía materna. La fachada respondía a un modernismo colorista, cuya apariencia parecía anunciar lo que se ofrecía a la venta dentro. Sobre un muro estucado blanco destacaban incrustaciones de mosaico y esgrafiados. El zócalo era de cerámica vidriada y la cornisa escalonada estaba rematada por un reloj de sol rodeado de guirnaldas florales. El interior, en la misma línea decorativa, incorporaba pinturas murales con paisajes modernistas, obra del mismo Vancells, y mobiliario de madera con cerámica vidriada. El tío Valentí, que tenía muy buenas relaciones con los propietarios, les había hecho el favor de traerles desde París una máquina especial para preparar chocolate, así como otro tipo de instrumental que no se encontraba en el mercado nacional. Como contrapartida, la confitería accedió a poner el nombre de sus dos sobrinos menores, Fèlix y Marina, a dos de sus tartas especiales. Esto, sin duda, debió de llenar de alegría a los niños, que, además, tenían acceso libre al obrador de la confitería, lugar mágico cuyo olor penetrante persistirá en su recuerdo. Este escenario, luminoso un día, circunstancialmente, se convirtió en teatro de sombras cuando, fruto de las revueltas obreras que agitaban la ciudad, explotó un artefacto descontro-

lado que alcanzó a dos transeúntes, dejándoles gravemente heridos, justo cuando Fèlix y Marina salían del lugar en compañía de su tío Valentí. Corría el mes de septiembre de 1911. El hecho sirve para perturbar la inocencia infantil y supone el despertar temprano a una realidad convulsa donde la visión de la sangre se verá mezclada para siempre con el olor penetrante de los dulces recién horneados.

Esta circunstancia coincide con acontecimientos domésticos que empiezan a resquebrajar el delicado equilibrio del matrimonio Bermeu i Codina, que, si bien había servido para afianzar el poder económico de ambas familias, beneficiando, sobre todo, a la primera, había colocado a Teresa en una atonía que apenas conseguía salvar con la alegría que le proporcionaban sus hijos, la asistencia al teatro y las tertulias que organizaba en su casa. El rigor moral de Àngel Bermeu queda en entredicho cuando, fruto de los viajes que hace a Barcelona por razones comerciales, establece relaciones con una mujer, que perpetuará durante cinco años. Los hechos, por lo demás, bastante comunes entre las prácticas sociales que regían la época, no pasaban de un ligero murmullo social, pero Teresa, mujer inteligente e inquieta que, sin duda, era conocedora de esa realidad, se sintió profundamente herida. Ello, cuando menos, permitió que su marido accediese a que Fèlix cambiase de escuela y que hiciese la vista gorda ante las aficiones de su hijo mayor, quien, siguiendo la senda de su madre, había desarrollado una gran afición por el teatro y empezaba a formar parte de cuadros de aficionados locales.

Teresa Codina, como queda dicho, consigue atemperar la amargura de estos días con el cuidado de sus hijos y las tertulias domésticas, lugar de reunión de eruditos locales y señoras respetables, hijas de familias notables de talante liberal que habían gozado de una educación esmerada. Dichas reuniones siempre se acompañaban de chocolate con bizcochos. Algunas veces se

incorporaba el tío Valentí, quien sin duda ponía fuego a las conversaciones, y una tía abuela soltera, Paulina Vancells, con la que siempre se había sentido muy unida. Ésta era amiga íntima de la poeta Assumpta Caparà, quien, a pesar de que hacía años que vivía apartada, concedora tal vez del infortunio de Teresa, se sumaba a la tertulia de vez en cuando. A pesar de la diferencia de edad, un interés común por la literatura, particularmente por la poesía y el teatro, conseguía que el cruce generacional resultase fluido. Al hilo de esos encuentros Teresa conseguía recuperar sus aficiones escénicas y declamaba, acompañada por el resto de participantes, pasajes teatrales de autores contemporáneos tales como José Echegaray, Àngel Guimerà, Jacinto Benavente o Feliu Codina. Assumpta Caparà, que por entonces ya rebasaba los setenta años, participaba del mismo entusiasmo. Al igual que Teresa había tenido que padecer la maledicencia de los vecinos por haberse incorporado en cuadros de aficionados años atrás para representar comedias. Además, no sólo se había dedicado a escribir poesía sino que había publicado sus ideas políticas, de talante liberal, en periódicos locales. Estos hechos hicieron que padeciese el desprecio y el acoso moral de un clérigo integrista local de gran arraigo en Terrassa, conocido como Padre Difonso. Fèlix y Marina, a pesar de su corta edad, y de que no seguían el ritmo de las conversaciones, disfrutaban escuchando declamar a los mayores. Sentían una gran fascinación por Assumpta Caparà, no sólo por el carácter dramático de su voz, sino por el misterio que escondía su cuerpo entero. La vida de Assumpta, de alguna manera, parecía rescatada de un folletín romántico, algo que, sin duda, se reflejaba en su tono corporal. Vivía apartada, prácticamente sin familia, en un piso de reducidas dimensiones, con la única compañía de una mujer mucho más joven, amiga y asistente a la que había acogido hacía años al haber quedado desposeída tras una tempestuosa quiebra familiar, y que la cuidó hasta la muerte. Vivió soltera después de

haber experimentado un idilio platónico con el pintor Francesc Torras i Armengol que no pudo consumarse debido a la distancia y a la muerte prematura del artista. Antes de que ésta se produjese, Assumpta recibió peticiones matrimoniales que rechazó sistemáticamente. Tras el fallecimiento del artista, como queda dicho, se retiró para continuar cultivando su carrera literaria, ajena a las convenciones de la época.⁷

Las infidelidades de su padre hicieron que Fèlix pudiese disfrutar de un privilegio que marcaría el resto de sus días: la participación en un proyecto educativo de nueva creación que llega a Terrassa en 1910. A los diez años abandona las Escuelas Pías y se incorpora al colegio Mont d'Or, una iniciativa recién llegada a la localidad que seguía la senda de la renovación académica que se estaba produciendo en Estados Unidos y otras partes de Europa.

Este centro escolar había sido fundado en Barcelona en 1905 por el pedagogo Joan Palau i Vera. Afín a los principios que alimentaron la Institución Libre de Enseñanza, decide abrazar técnicas pedagógicas renovadoras, entre otras las de Froebel. «La base de la educación de Mont d'Or era esencialmente moral y estaba dirigida a inculcar a los niños una serie de valores tales como iniciativa, confianza en el maestro o espíritu de continuidad, que los convertía en luchadores honrados y en hombres de acción; en definitiva, en hombres aptos para la vida».⁸ El programa impartido se centraba en la ciencia y en la técnica, así como en ámbitos específicos de la geografía humana, las ciencias sociales, la exploración del ámbito físico colindante, la redacción, los idiomas, el dibujo, tareas domésticas y otras actividades manuales. También concedía gran importancia

7 Ver Pi de la Serra i Joly, Paulina (1979), *ibidem*, pp. 47-51.

8 Doñate, Mercè (1995), «L'estada del pintor Torres-García a Terrassa» en *Torres-García. Pintures de Mon Repòs*, Fundació Cultural Caixa de Terrassa, Terrassa, p. 35.

al ejercicio físico, al teatro y a la música. El colegio, con el fin de desarrollar en toda su extensión su visión de la enseñanza, a finales de 1910, abandona las instalaciones en el barrio barcelonés de la Bonanova y se traslada a una masía de las inmediaciones de Terrassa conocida como Can Bogunyà, finca que ocupaba una gran extensión de terreno, en parte destinado al cultivo, y contaba con un pequeño pantano para el regadío. Joan Palau decide dar este paso tras afianzar la reputación de la institución en Barcelona, a la que acudía un grupo selecto de hijos de la burguesía catalana y que contó con el apoyo, entre otros, de Eugeni d'Ors, para poner en práctica su sentido integral de la educación, promoviendo un sistema de internado que se apartaba completamente de la rigidez y las tendencias carcelarias que gobernaban este tipo de instituciones en beneficio de la convivencia familiar entre el alumno y el maestro. La elección de Terrassa como nueva sede del colegio no está clara, pero pudo haber pesado no sólo el hecho de que se trataba de una población que estaba conociendo un gran impulso social propiciada por el vigor de una potente burguesía ilustrada, sino a que Joan Llongueras, profesor de música en la sede barcelonesa, tenía su residencia en Terrassa, continuando su labor didáctica en la institución una vez que ésta se traslada al campo. El éxito de las nuevas instalaciones será rotundo y la iniciativa será recibida con entusiasmo por parte de la burguesía local, tal y como se desprende de un artículo de Llongueras, titulado «Col·legi Mont d'Or», publicado el 23 de septiembre de 1910 en el semanario *La Sembra*, medio que años atrás había recogido uno de los primeros artículos sobre el centro escrito por el mismo autor.

Fèlix Bermeu se incorporó a la institución desde el momento de su apertura, acompañando en el internado al resto de estudiantes, que no sumaban más de treinta, en un régimen de convivencia relajado con el maestro Pere Moles, el propio Joan

Palau y las familias respectivas de ambos, a los que un par de años más tarde se sumarán Joaquín Torres-García y su familia. Completaban el equipo educativo el profesor de música Joan Llongueras, un maestro auxiliar, dos profesores de idiomas, un carpintero y varios encargados de las labores de la masía. Fèlix permaneció en la masía disfrutando del régimen de libertad que le ofrecía esta institución aperturista durante un periodo de tiempo limitado, que no rebasó los tres años. Pero su estancia en el internado tendrá efectos duraderos, efectos que, además, propician una forma nueva de ver el mundo e incluso influyen en la forma de relacionarse con su propio cuerpo. «Cuando terminó el curso de 1912-13 Joan Palau i Vera abandonó definitivamente la obra en que se había puesto sus ilusiones. Pere Moles se encargó de continuarla, pero muy pronto la institución perdió todo su carácter; los muchachos, que se criaban fuertes como robles, faltos de toda disciplina, vagabundeaban por los bosques o se presentaban en Terrassa cuando menos se los esperaba».⁹ En 1915 el colegio cierra sus puertas definitivamente. No obstante, Àngel Bermeu no esperó a esa fecha y el mismo día en que su hijo apareció por casa inesperadamente, decidió buscar una nueva alternativa educativa. De este modo, Fèlix perdía de vista uno de los escenarios más felices de su niñez.

«Cuando [la masía] se adaptó para los nuevos servicios [en] el interior del edificio se procuró mantener el aspecto rural. Las aulas eran luminosas, pintadas con colores claros y adornadas con flores, pájaros y objetos sencillos, pero de buen gusto. Palau hizo construir un pequeño frontón que también servía de pista de patinar; y además dispuso, en colaboración con la escuela de Vallparadís [un proyecto educativo experimental paralelo] de un gran campo deportivo».¹⁰

9 Ver Pi de la Serra i Joly, Paulina (1979), *ibidem*, p. 172.

10 *Ibidem*, p. 170.

Además de permitirle estar en contacto con un entorno físico plácido, disfrutando de la naturaleza y aprendiendo a beneficiarse de ella, cultivando las huertas propiedad de la masía, las enseñanzas que recibía en este centro completaban el aprendizaje erudito con conocimientos empíricos. Se daba tanto valor a los elementos teóricos como a los aspectos prácticos y se valoraba el espíritu crítico, la capacidad creativa y la iniciativa individual. La institución, lejos de estar regida por los valores alienantes de la religión, se conducía por un talante hedonista. Sin embargo, dichos valores no eran abandonados, ya que uno de los maestros era sacerdote y no era esquivado el uso de procedimientos rigurosos encaminados a establecer una estructura sólida y positiva que facilitase el aprendizaje.

La predisposición de Fèlix para las disciplinas más creativas hace que las enseñanzas del pintor Torres-García y del músico Llongueras resulten particularmente productivas y acaben siendo determinantes en su evolución posterior.

Joaquín Torres-García, nacido en Montevideo en el último tercio del siglo XIX, de padre catalán y madre uruguaya, se instala en Cataluña a la edad de diecisiete años, donde realiza sus estudios artísticos. En la temprana fecha de 1907 se incorpora al equipo didáctico del colegio de Mont d'Or en su sede barcelonesa, donde su cuñado Pere Moles era maestro de historia de la civilización. A finales de ese mismo año *La Il·lustració Catalana* publica un artículo suyo donde señala la importancia concedida al dibujo en los métodos de enseñanza abrazados por la institución que puede ser interpretado como un resumen de sus principios didácticos.¹¹

11 Torres-García, Joaquín, «Dibuix educatiu del Col·legi Mont d'Or» en *La Il·lustració Catalana*, año V, número 236, Barcelona, 8 de diciembre de 1907, p. 797. Citado por Doñate, Mercè (1995), «L'estada del pintor Torres-García a Terrassa» en *Torres-García. Pintures de Mon Repòs*, Fundació Cultural Caixa de Terrassa, Terrassa, p. 36.

Contrario al uso superficial del dibujo como simple vehículo decorativo, prefiere interpretarlo como un elemento analítico. Siguiendo procedimientos cuyo rendimiento ya había sido explorado en Estados Unidos decide eliminar el uso de figuras demasiado elaboradas y láminas para copiar, y, en su defecto, utiliza toda suerte de objetos relacionados con la infancia que había que reproducir con trazos rápidos y manchas de color sueltas. También alienta a los estudiantes a crear dibujos a partir de formas geométricas simples. Todo ello tenía como fin potenciar la capacidad de observación de los alumnos y respetar la individualidad de cada uno de ellos. Su compromiso con la enseñanza se hace evidente en el empeño que pone para estimularlos. En el verano de 1913 organiza una exposición con dibujos y objetos realizados por los estudiantes en la Sala Reig de Barcelona y otra en los locales de la Agrupació Regionalista de Terrassa. Las enseñanzas de Torres-García trascendían la práctica del dibujo, de tal manera que procuraba desarrollar las capacidades de los estudiantes mediante disciplinas paralelas. Los métodos del pintor tenían tanto de juego como de aprendizaje. De ese modo montó un taller de carpintería, con la ayuda del carpintero que trabajaba en la institución de forma permanente, así como un taller de cerámica y otro de cestería. Una de las escasas fotografías conservadas sobre la actividad de Torres-García en la institución consiste en una imagen del taller de cerámica, en la que el pintor aparece rodeado de un grupo de alumnos entre los que se encuentra Fèlix Bermeu. En las mencionadas exposiciones la muestra de juguetes elaborados por los propios alumnos da cuenta de esta orientación lúdica, al tiempo que demuestra la inclinación del artista hacia este tipo de objetos. El carácter dinámico del artista se demuestra en el hecho de que procuraba que los alumnos se implicasen en todo tipo de actividades, de tal manera que también era promotor, en colaboración con Joan





Fèlix Bermeu en una classe de ceràmica impartida por
Joaquín Torres-García, escuela Mont d'Or, Terrassa
La Sembra, año XII, número 589, 12 de abril de 1913

Llongueras, de veladas teatrales en las que los niños no sólo participaban como actores, sino que también diseñaban y construían los decorados.

La relación de Fèlix con Joaquín Torres-García rebasó el marco académico, de tal manera que, una vez concluido el paso de ambos por Mont d'Or, siguieron frecuentándose en el entorno familiar. En el año 1914 el pintor compra una finca a las afueras de Terrassa, en la carretera de Rellinars, donde construye una casita que ocupa con su familia una vez cerrada la institución académica hasta 1917. Se trata de una construcción diseñada y decorada con frescos por el propio Torres-García, acorde con las tendencias clásicas que alimentaban el movimiento noucentista seguido en aquellos momentos por el pintor, que siempre había tenido en Puvis de Chavannes una fuente de inspiración. El pintor llamó a esta casa Mon Repòs, ocupándose él mismo de apuntar en más de una ocasión el carácter irónico del nombre, ya que lejos de procurarle el descanso anunció subrayó unos años marcados por la inquietud y el desencuentro, fruto de los encargos murales destinados a decorar el Palau de la Diputació de Barcelona. La construcción, inspirada en la típica masía catalana, la casa romana y el templo griego, era muy sencilla. Tenía una cubierta a dos aguas y una fachada rematada con un frontón iluminado con alegorías del trabajo y del campo que se sostenía sobre columnas dóricas. El pavimento del suelo estaba decorado con un mosaico que incluía la inscripción romana *salve* en forma de saludo al visitante. En el interior un patio interior con una linterna, iluminada con vitrales y cubierta a cuatro aguas, servía para articular el espacio. La casa estaba profusamente decorada con frescos con temas mitológicos que demuestran el culto y fidelidad a los clásicos. Fèlix, a pesar de su corta edad, gracias a la complicidad de su madre tuvo ocasión de seguir las evoluciones del artista dentro de la casa y lo asistió en ocasiones durante la pintura de los frescos, ocupándose de preparar los

pigmentos. De este modo, pudo continuar la educación recibida en Mont d'Or, familiarizándose con el lenguaje clásico, su mitología y sus formas serenas.

Torres-García, en su libro de memorias *Historia de mi vida*, nos ofrece su punto de vista sobre los hechos:

«¡Qué tranquilidad se respiraba en ella!... entre los pinos y los olivos que rodeaban la casa. Una tranquilidad que a veces se hacía monótona, pero que nunca resultaba insulsa... En Mon Repòs, en el campo, los niños estaban de maravilla. El apartamento, por un lado, y su intimidad con la naturaleza, por otro, hicieron más por ellos que lo que hubiesen hecho todos los métodos pedagógicos juntos. A los niños se les puede enseñar, se les puede educar, pero en realidad, son ellos los que se educan. El joven Fèlix, cuya devoción por mi persona y su afición por la pintura me llena de ternura, es un buen ejemplo. Siguiéndome en todo momento, retozando entre los pigmentos, aprende sólo... tiene tal capacidad de percepción...». ¹²

Casi toda la bibliografía disponible coincide en señalar a Emili Badiella i Ribas como el benefactor más señalado de Torres-García durante su estancia en Terrassa, siendo responsable de varios encargos que sirvieron para acolchar su maltrecha economía. Sin embargo, ningún autor menciona a la familia Bermeu i Codina como un comitente destacado. Este silencio se explica porque todos los testimonios que daban cuenta de ese hecho fueron quedando sepultados y quizá también porque el carácter de los encargos se movía en un ambiente íntimo. Teresa Codina, convencida tal vez por su hijo, tomó la iniciativa de hacer un encargo mural al pintor para una de las dependencias más grandes de la casa, la sala de música de la planta principal, donde realizaba las tertulias literarias. Éste fue llevado a cabo en el año 1915 con el consentimiento del padre, que, de este modo,

12 Torres-García, Joaquín (1990), *Historia de mi vida*, Paidós, Barcelona, p. 132.

procuraba mitigar el curso de su relación extramatrimonial. La destrucción posterior del edificio nos impide conocer el aspecto final del encargo, pero los archivos de Fèlix conservan un boceto delicioso, firmado y dedicado en el mismo año de la ejecución, donde se aprecia el mismo estilo utilizado para decorar Mon Repòs. Se trata de una alegoría de la danza, donde un grupo de ménades extáticas encabezan un cortejo dionisiaco.

Otra de las figuras determinantes en la educación de Fèlix a su paso por Mont d'Or fue el antes mencionado Joan Llongueras, cuyas enseñanzas tuvieron un alcance que, quizá, superó las de Torres-García. Muy ligado a la escena musical de la localidad y responsable de la pujanza coral de Terrassa, siendo director de la Escola Coral, además de músico, poeta y profesor, fue introductor de un método didáctico revolucionario en el campo de lo que entonces se llamaba «rítmica y plástica». Los beneficiarios de sus conocimientos y métodos de enseñanza no fueron únicamente los alumnos de Mont d'Or, ya que su radio de acción se extendió a la escuela de Vallparadís, otro proyecto educativo experimental puesto en marcha por Alexandre Galí, primo hermano de su mujer, así como a otras iniciativas, tales como la Capella de Música de Sant Pere o la Escola Cantorum, ambas creadas por él. En todo caso, el impacto de su figura en la biografía de Fèlix se circunscribe a las labores escolares impartidas en Mont d'Or, derivadas de sus conocimientos sobre rítmica y plástica. Subvencionado por varias instituciones locales, Joan Llongueras había viajado a la ciudad jardín de Hellerau, suburbio de la ciudad alemana de Dresde, para perfeccionarse en el magisterio de esta disciplina. Allí se hallaba instalado el Instituto Jacques Dalcroze —nombre del creador del «método de educación por el ritmo y la plástica»—, que después de la guerra se instaló en Ginebra.¹³ La rítmica, tal y como la

13 Ver Pi de la Serra i Joly, Paulina (1979), *ibidem*, p. 196.

entendía Dalcroze, pretendía que el estudiante tomara conciencia de sus facultades individuales, potenciando la capacidad de respuesta física, intelectual y afectiva al proceso de aprendizaje. El trabajo de este compositor y pedagogo va a influir decisivamente no sólo en la enseñanza musical, sino también en la renovación de la danza y de la coreografía. Su metodología relaciona los movimientos naturales de las cosas, con el ritmo musical y la capacidad de imaginación y reflexión. De este modo, propone tomar conciencia del cuerpo y ponerlo al servicio de la expresión individual. La ideología que estaba detrás de este método estaba en sintonía con el noucentismo imperante. Suponía una forma de liberación de las imposiciones de la vida ciudadana y una llamada al orden clásico, como ejercicio que buscaba un equilibrio entre lo corporal y lo espiritual. De alguna manera, suponía también una crítica velada al mundo industrial del momento que, centrado en el bienestar físico, parecía ignorar la formación espiritual. El propio Llongueras lo enuncia en estos términos «desde pequeños nos enseñan a hacer fortuna, pero no a adquirir un carácter propio en el que podamos confiar y no saben que, como dijo Emerson, la gran fortuna del hombre es fruto de su carácter».¹⁴ Al margen de las implicaciones que esta fórmula pedagógica tiene en la percepción musical, lo que caló realmente en el desarrollo educativo del pequeño Fèlix fueron las observaciones que tenían que ver con el gobierno del cuerpo y la eurtimia, algo que le permitió tener una conciencia coreográfica del mundo, visión que le acompañará el resto de sus días. Desde entonces la percepción de la realidad de Fèlix pasa siempre por un análisis coreográfico, por una relación dialéctica entre los movimientos del individuo y el espacio que

14 Llongueras, Joan (1993), «Necessitat d'educació musical als sentiments generadors del caràcter», en *Catalunya*, número 17, XV, septiembre de 1903, p. 195. Citado por Bruach, Agustí (1993), *Terrassa: la cultura del nostre segle (cinema, teatre i música)*, Publicacions de L'Abadia de Montserrat, p. 36.

lo envuelve, extensible también a la relación del movimiento de cada una de las cosas que componen el mundo y el espacio donde están ancladas. A partir de entonces, empieza a encontrar razón de ser y, lo que es más importante, a analizar cada uno de los movimientos de la vida diaria, así como a las coreografías de las celebraciones festivas, asignando un valor especial a aquellos actos que suponen un movimiento pactado entre individuos. Así, disfrutará tremendamente de las competiciones de salto de comba entre las mujeres obreras de la ciudad o las campesinas de las inmediaciones, de las competiciones de tiro de cuerda entre varones, de los grupos de *castellers* que visitaban la localidad con motivo de las fiestas y de los bailes tradicionales. Con el paso del tiempo, cuando se vea expuesto a otro tipo de evoluciones coreográficas, utilizará el mismo tipo de análisis.

Los contactos que Joan Llongueras había establecido durante su viaje a Alemania permitieron que Fèlix conociese otra experiencia fundamental en su adolescencia. El colegio de Mont d'Or, fruto de estos contactos, había diseñado un programa de intercambios que permitía que algunos de sus alumnos durante el periodo estival se estableciesen tres meses en una escuela ubicada en las inmediaciones de la ciudad de Dresde. Dicha escuela, que estaba localizada a trece kilómetros de la ciudad y recibía el nombre de Der Goldene See, ocupaba un edificio de proporciones medias construido en un estilo ecléctico que se había dejado influir por el historicismo centroeuropeo de finales del siglo XIX. Una de las grandes virtudes de la escuela consistía en un pequeño lago localizado muy cerca donde los estudiantes podían practicar deportes náuticos. La institución seguía una línea didáctica similar a la de Mont d'Or y todas sus clases y actividades eran conducidas enteramente en alemán, algo que permitió que Fèlix se formase en esta lengua y que conociese de cerca la cultura que la sostenía. Los intercambios estivales comenzaron en el verano de 1912, pero en el año 1914,

como consecuencia del estallido de la guerra, se interrumpen y se desplazan a la localidad suiza de Frauenfeld, capital del cantón de Turgovia, expuesto a la influencia teutona. Parte del equipo que dirigía el centro alemán, encabezado por su director Friedrich Kühne, se mudó a Suiza para instalarse en un edificio que, esta vez, había sido construido siguiendo los novedosos principios de la arquitectura moderna, con la intención de mantener el mismo programa seguido en Alemania. A pesar de que en este mismo año, dada la deriva de la escuela de Mont d'Or, Fèlix abandona la institución, seguirá beneficiándose de los cursos de verano por intermediación de Joan Llongueras hasta el año 1917, algo que le permitirá tener un alemán muy fluido, que, en la época, era un elemento muy distintivo de su educación. A ello hay que añadir que la enseñanza del catalán —que también cultivaba en casa gracias al esmero de la madre— y de otras lenguas extranjeras era cuidadosamente atendida en Mont d'Or, donde se impartían también clases de francés y de inglés, estas últimas atendidas por un profesor británico que estaba en la ciudad como consecuencia de los intercambios comerciales entre los industriales egarenses y los magnates del textil inglés, que dominaban la producción internacional.

Durante el tiempo del internado en Mont d'Or, la madre de Fèlix se refugia en la compañía de su hija Marina y disfruta de un aliciente nuevo, del que su hijo era testigo cuando acudía a casa cada los fines de semana. En 1911 el Teatro Principal, que estaba justo enfrente de la casa de los Bermeu, afronta remodelaciones importantes. En dicha obra participará como socio Valentí, hermano de Teresa, que desde entonces viajará a París con menos frecuencia y estará ligado a la programación del teatro. A partir de ese momento, en ocasiones, una vez que acababa la velada teatral, los actores principales de las compañías en vez de hacer tertulia en sus camerinos respectivos, como era común en la época, accedían a reunirse en la casa de Teresa, algo

que la llenaba de gozo y que convirtió su residencia en un lugar legendario para el mundo escénico local durante la segunda década del siglo. Fèlix disfrutó del paso por su casa de autores teatrales como Àngel Guimerá e Ignasi Iglésias, de directores como Gregorio Martínez Sierra, y de actrices y actores como Catalina Bárcena, Elvira Morera, Rosario Pino, Irene López Heredia, Hortensia Gelabert, Loreto Prado, María Guerrero López, Josefina Blanco, Margarita Xirgu, Jaime Borrás, Iscle Soler, Enrique Jiménez o Enric Guitart. Los mencionados autores teatrales acudieron a su casa en el verano de 1913 con motivo de la visita que hicieron a Terrassa para homenajear al actor local Iscle Soler, que había alcanzado éxito nacional y había sido protagonista en fechas inmediatas al homenaje de un número monográfico publicado por la revista *El Teatre Català*. La visita de la célebre actriz Margarita Xirgu se produce el año anterior, coincidiendo con el estreno en la localidad de *Elektra* durante las fiestas mayores, circunstancia bastante inusual por tratarse de la representación de una compañía de repertorio y de una obra basada en una tragedia griega. Ello demuestra el empeño que Valentí estaba poniendo en sus obligaciones profesionales como programador del Principal y su capacidad de seducción para conseguir que compañías de renombre, apartándose de los foros teatrales hegemónicos, se desplazasen a Terrassa. La visita de la actriz a la casa de los Bermeu, ausente el padre como era frecuente en esa época, tendrá una gran incidencia no sólo para alimentar el carácter mítico de aquellas reuniones sino también para determinar el futuro profesional del hijo mayor de la familia, cuya afición al teatro seguía creciendo.

Margarita estaba pasando por uno de sus momentos cumbre, una suerte de consagración como actriz trágica, con la puesta en escena de *Elektra*. Se trataba de una adaptación en un acto de la tragedia griega, obra del autor alemán Hugo von Hofmannsthal, en traducción de Joaquín Pena, en la que

la protagonista aparecía en escena durante toda la función, de tal manera que la atención absoluta se centraba en la hija de Agamenón. Sin duda, el esfuerzo para la actriz tenía que ser enorme. «Teniendo en cuenta la fragilidad constitucional de la Xirgu, aquello constituía un auténtico *tour de force*. La figura de Electra, con tan siniestros tintes de odio, es una furia desencadenada, es la propia venganza hecha carne, un personaje tan construido que alrededor de él todo se difuminaba. Ese papel tan de una pieza tendría cumplida intérprete en Margarita».¹⁵ La prensa local se deshizo en elogios, reconociendo los esfuerzos de Valentí por airear el clima cultural de la ciudad. «La de anoche será una noche memorable en la historia teatral de esta ciudad, lo será también en la historia de esta actriz maravillosa. Sostuvo el difícilísimo papel de Electra con extraordinario aliento y comunicándole toda la inmensa fuerza trágica que tiene. Nosotros, que hace ya tiempo que tenemos agotados los calificativos encomiásticos para la señora Xirgu, a pesar de ser ésta la primera vez que actúa en nuestra localidad, dejamos que aquellos que dudaban de lo que era capaz la gran actriz catalana para dedicarle en esta ocasión los incondicionales elogios que merece...Sin duda, parte del éxito que hoy celebramos se debe al espíritu emprendedor y al excelente criterio del empresario Valentí Codina».¹⁶

Cuando la actriz accede a reunirse con un grupo de seguidores en casa de Teresa Codina, los tertulianos se sorprenden, como era habitual, del aspecto quebradizo de la actriz, que contradecía la fortaleza que mostraba durante la representación. Ello respondía a la portentosa presencia escénica de la actriz,

15 Rodrigo, Antonina (1988), *Margarita Xirgu*, Aguilar, Madrid, p. 90.

16 Gumà, Enric (1912), «Velada histórica», en *La Comarca del Vallés*, Terrassa, sábado, 29 de julio de 1912, p. 11. Citado por Rodrigo, Antonina (1988), *ibidem*, p. 90.

que sobre el escenario conseguía disfrazar su fragilidad física y su aspecto enfermizo.

Quien más se benefició de esta reunión fue el hermano mayor, Ireneu, ya que este primer encuentro preparó el camino para un encuentro futuro que le abrirá las puertas al teatro profesional definitivamente. En esta ocasión Margarita pudo conocer el entusiasmo del joven, así como el tono chispeante de su carácter y unos conocimientos nada despreciables, dada su edad. Pero lo que era más importante, advirtió la profundidad de su voz y el carácter electrificante de su aspecto físico, condiciones ambas determinantes en la carrera de un actor. Lo animó a seguir. En todo caso, conviene advertir que quizá este encuentro ha sido magnificado por el propio Ireneu, ya que, en realidad, quien se ocupó de apuntalar su carrera y le abrió todas las puertas fue el tío Valentí. Si bien es cierto que, cuando pasados unos años, Ireneu se integra en la compañía de Margarita, la decisión última fue de ésta. A los pocos meses del paso de Margarita por Terrassa será Valentí Codina, junto al empresario Faustino da Rosa, quien se ocupe de gestionar el primer viaje de la actriz a París, poniendo a su disposición todos los contactos que tenía en la capital francesa, incluyendo a la actriz Rejane. Este momento coincide con el final de la etapa catalana de Margarita Xirgu, quien, tras el regreso de París, empezará a destacar en la escena madrileña, acometiendo también su primera gira por América Latina. Ireneu, por su parte, durante un tiempo seguirá cancelando su temperamento escénico en cuadros de menor fuste, compaginando las representaciones en catalán con montajes en español y colocándose cada vez más cerca de la dedicación profesional que iba buscando. Fèlix, que en esas ocasiones revoloteaba en medio de los adultos y estaba fascinado por el tumulto, al fin y al cabo, una vez que las luces del teatro se habían apagado, entendía que aquello eran cosas de mayores. Más que en la casa, donde disfrutaba era en el teatro, teniendo como tenía

paso libre para revolver entre la tramoya y las distintas dependencias de la caja escénica.

Esta época de relajación de los usos familiares coincide también con la compra de una masía en Les Fonts, un lugar no muy lejano de la ciudad donde la familia se desplazaba cuando llegaba la temporada de verano. Era ésta una costumbre bien arraigada entre las familias acomodadas de la localidad, tanto que pasaba a convertirse en un fenómeno social que incluso era atendido por los medios de comunicación. Generalmente, el semanario *La Sembra* se hacía cargo de cubrir estos hechos en sus páginas de sociedad.¹⁷ Para Fèlix, que seguía siendo joven, este trasiego era muy estimulante, si bien es cierto que tan sólo tenía ocasión de asistir a la mudanza de ida y vuelta, ya que el resto del tiempo lo pasaba en Alemania. Por lo que se ve, uno de esos desplazamientos tuvo un tinte trágico motivado por una razón inocente que hoy podría ser considerado más propio del teatro del absurdo que de la vida cotidiana. Uno de los carros que llevaba la carga —en esos momentos la tracción animal seguía siendo de gran utilidad para el transporte— colisionó con una roca, de tal manera que varios baúles situados en la parte superior cayeron al suelo de forma aparatosa descoyuntándose completamente y dejando al descubierto lo que había en su interior. En su mayor parte contenían prendas femeninas íntimas: enaguas, corsés, fajas, saltos de cama, etc. Las personas que acompañaban el carruaje, encabezado por Àngel Bermeu, eran tres operarios varones y una criada vieja que tenía gran devoción por el padre de familia, con quien compartía un gran fervor religioso. Ésta se sintió tan azorada al sufrir el percance delante de los hombres que se descompu-so por completo. Murió de un infarto en medio del camino antes de que hubiese dado tiempo a recoger la ropa interior.

17 Cuando la familia Bermeu i Codina inaugura su casa de Les Fonts el acontecimiento recibe una amplia cobertura. Anónimo. «Nova estació: la família Bermeu i Codina» en *La Sembra*, Terrassa, 23 de mayo de 1915. p 22.

Pero la anunciada relajación poco a poco se iría reconduciendo, siendo la vuelta al orden escolar de antaño el principio del regreso. Una vez que Fèlix abandona el colegio de Mont d'Or regresa a la rigidez de las Escuelas Pías para cursar el bachillerato. La misma dinámica de antaño se reproduce, si bien atendiendo las necesidades de los grados superiores. Al mismo tiempo, el patrimonio familiar seguía creciendo a marchas forzadas, beneficiándose del esplendor económico que la industria local estaba logrando como fruto de la devastadora gran guerra. No obstante, el hijo menor de los Bermeu, de forma espontánea, conoce una forma paralela de aprendizaje suministrada por el médico que lo estaba tratando en aquella época. Este médico, que procedía de Zaragoza y cuyo nombre era Leoncio Esquivel, era tan conocido por su talante anarquista como por sus capacidades profesionales. Àngel Bermeu no podía renunciar a sus servicios si quería tratar adecuadamente a Fèlix que, por entonces, padecía ataques severos de asma. Las consultas habituales al despacho del médico supusieron un despertar para la conciencia intelectual del más pequeño de los Bermeu. Don Leoncio, republicano acérrimo, había empapelado su despacho con las páginas en color de la revista *Motín*, publicación anarquista y ferozmente anticlerical, muy popular en la España de entonces. Fèlix describe en uno de sus cuadernos de notas uno de aquellos dibujos: «Dos curas gordos, sentados en una carreta y Cristo, enganchado a las varas, sudando y jadeando».¹⁸ Además, cada visita iba acompañada del préstamo de un libro –gesto de generosidad que tenía lugar a las espaldas de la familia del paciente– que sirvió para ampliar considerablemente el campo literario de Fèlix. Así descubrió a Spencer, a Rousseau e incluso a Marx.

18 Cuaderno de notas fechado en abril de 1945. Archivo de Fèlix Bermeu.

Fèlix encontró una forma de recuperar la libertad que había perdido tras el abandono de Mont d'Or cuando empieza a acudir al Centro Excursionista y a participar en las actividades que éste celebra. Aunque la creación de dicho centro surgió ligado de una manera extraña a un grupo empeñado en el conocimiento del esperanto —ese intento de corregir el desarreglo babélico que nunca llegó a cuajar en el consorcio internacional—, su objetivo era la organización de iniciativas que sirviesen para conocer el paisaje y la geografía de las inmediaciones. La cercana montaña de Sant Llorenç, en cuya cima está emplazado un monasterio románico de la orden benedictina, y los lugares colindantes centraron una buena parte de las exploraciones. A ellas se sumaban geólogos, botánicos y otras autoridades científicas junto a socios menos interesados en la ciencia y más proclives al disfrute de la naturaleza «en sí» y de las excursiones como una forma de socialización. Dichas excursiones, además, iban acompañadas de buenas dosis de comida y bebida que servían para potenciar el aspecto hedonista de las salidas campestres, más allá de las ambiciones científicas. En el Arxiu Tobella, una de las fuentes más caudalosas para revisar la historia gráfica de Terrassa, existe un número considerable de instantáneas que dan cuenta de estas salidas. En una de ellas podemos ver a un amplio grupo de jóvenes y adultos rodeados de árboles disfrutando del consumo de bebidas sentados en el campo. Fèlix, situado en el fondo un tanto apartado, permanece de pie con las manos en los bolsillos, mirando la escena como si no formase parte de ella.¹⁹ También se conservan otras imágenes en espacios más agrestes o cerca de alguno de los pantanos de la zona.

De regreso a casa, los excursionistas traían del campo distintas hierbas, como tomillo y espliego, que servían para condimen-

¹⁹ Según las anotaciones de la fotografía conservada en los archivos de Fèlix Bermeu. Sin embargo, la imagen del archivo Tobella no identifica a Fèlix.

tar guisos que acabaron teniendo un carácter legendario. Caso de la sopa de pan con tomillo, que con el nombre de *farigola*, forma parte de la gastronomía local tradicional.

Además de las excursiones, verdadero motor del centro, éste también se hacía cargo de otras actividades, como la organización de conferencias y de publicaciones, entre las que se encontraba un boletín que daba cuenta de su programa e incluía algún artículo periodístico de fondo. En este foro Fèlix se estreña como escritor. A los quince años publica una serie de artículos que se detienen a valorar las distintas actividades humanas con las que se encaran los excursionistas durante sus itinerarios, analizadas desde la perspectiva del movimiento. Su anunciada visión coreográfica del mundo se objetiva por vez primera en un texto escrito.²⁰

El vigor que el centro fue adquiriendo desde su creación en 1910 queda corroborado por la amplitud de su programación y por la lista de nombres que pasaron por su tribuna, entre otros, Pompeu Fabra, Puig i Cadafalch, Josep Carner y Carles Riba. Todo ello sirvió para que Fèlix ampliase el horizonte de sus conocimientos, si bien es cierto que estaba acostumbrado a frecuentar a alguna de estas figuras en el entorno familiar, caso de Puig i Cadafalch, ya que éste solía visitar su casa con motivo de las excavaciones arqueológicas del complejo eclesial de Sant Pere a las que, como queda dicho, su padre estaba muy vinculado y que estaban dirigidas por el primero.

De entre todas las figuras ligadas al Centro Excursionista la que más mella causó en Fèlix fue Domènec Palet i Barba, erudito, científico y político que lo alentó para que hiciese sus primeras contribuciones literarias al boletín. «Republicano convencido en un tiempo en que aquella filiación suponía el agnosticismo,

20 Bermeu, Fèlix. Serie de artículos bajo el título genérico de *Camino en movimiento* publicados en el *Boletín del Centro Excursionista de Terrassa*, números 35-39, enero-diciembre de 1916.

siempre fue lo bastante liberal como para respetar las creencias y las opiniones de los demás. Faltaría a mi deber si no le mencionase como a un muy notable terrassense [sic]. Tenía profundos conocimientos en geología y no era un lego en otras materias: ¡Pobre señor Palet i Barba! Aún ahora me parece verle escalando montañas, con la cabeza cubierta por un salacot, apoyado en un cayado con el que hurgaba grietas y arenales, siempre a la búsqueda de minerales o de fósiles». ²¹ Estas son las palabras de desagravio que Paulina Pi de la Serra le dedica en su análisis histórico de la vida cultural de Terrassa para corregir el olvido en el que había caído. Lo cierto es que su orientación ideológica —más tarde, con el triunfo de Esquerra Republicana, sería elegido diputado a Cortes por la circunscripción de Terrassa— sirve para ampliar el caudal literario de Fèlix, siendo responsable de que éste se familiarice con la lectura de volúmenes que no gozaban de ningún predicamento en el colegio de los Padres Escolapios. En cierto sentido, Domènec Palet i Barba fue culpable de una quiebra definitiva en los principios de la fe católica de Fèlix en los que tanto empeño había puesto su padre. La ruina se produce con motivo de la lectura de *El origen de las especies*, de Darwin, facilitada por el señor Palet i Barba, que lo deslumbró e hizo que sus cimientos católicos se tambaleasen.

A su lado, Fèlix conoció también los secretos de la radioestesia, disciplina que se ocupa de estudiar y de captar las radiaciones emitidas por los cuerpos, ya sean animales, vegetales o minerales. Se utilizaba, sobre todo, para la búsqueda de manantiales de agua y fuentes energéticas en general como minerales, petróleo y piedras preciosas. Pero fue testigo de la humillación que dicho conocimiento trajo aparejado. Domènec, preocupado por las carencias de suministro acuífero de la ciudad, desarrolló un aparato de su propia invención que suplía la vara tradicionalmente utili-

21 Pi de la Serra y Joly, Paulina (1979), *ibidem*, p. 181.

LA COMARCA DEL VALLÉS

DIARIO

DEFENSOR DE LOS INTERESES MORALES Y MATERIALES
DE TARRASA Y SU DISTRITO

La Dirección de LA COMARCA DEL VALLÉS
suplica a las Autoridades y a las Administraciones
públicas y particulares, tengan a bien reconocer a

D. *Felís Borreau*
en calidad de *Redactor*

y facilitarle el cumplimiento de su misión, a los
fines de información en este diario.

Tarrasa *1 de Julio 1917*



El DIRECTOR,

Francisco Ventall.

DIARIO DE AVISOS
Y NOTICIAS

TARRAS

zada por los zahoríes para encontrar agua. Tenía el convencimiento de que en el subsuelo de la Terrassa había una vena de agua de amplio caudal y se empeñó en buscarla. En el patio de la Mina Pública de Aguas emprendió una perforación de gran alcance, pero tuvo que frenarla debido al carácter infructuoso de la búsqueda.

Apadrinado por Domènec Palet i Barba, el debut periodístico de Fèlix cuajó cuando dos años más tarde, coincidiendo con el último curso del bachillerato, empieza a colaborar formalmente con el periódico *La Comarca del Vallés*. Se sumó a las filas del diario para cubrir acontecimientos deportivos. Sus artículos tenían la extraña particularidad de destinar una atención considerable al movimiento de los deportistas, asignándole un valor ignorado por los cronistas deportivos. Uno tiene la sensación de que este ejercicio periodístico no era más que una excusa —consciente o no— para seguir con sus exploraciones coreográficas. Fèlix destacaba los valores plásticos del fútbol por encima de los del hockey, que siempre ha gozado de gran vigor en la ciudad. Su lectura del campo de juego y de los distintos espacios de evolución de los jugadores prestaba una atención especial a la portería, a la que asignaba un valor dramático. Entendía que el tamaño de la portería del campo de fútbol enmarcaba al guardameta siguiendo una escala que favorecía las proporciones del hombre, algo que no sucedía en el caso del hockey. Al mismo tiempo entendía que el uso de las extremidades en este último deporte estaba constreñido por el uso del palo, restándole una gracilidad que el fútbol explotaba en su beneficio; en beneficio de un movimiento donde «el vigor del deporte no queda restringido por un aditamento sino que se proyecta y vibra siguiendo los impulsos que el cuerpo reclama».²² Sin embargo, sus incursiones en el mundo periodístico, a pesar de la seriedad y del

22 Bermeu, Fèlix (1918), «Encuentro Sabadell-Terrassa» en *La Comarca del Vallés*, Terrassa, lunes, 14 de octubre de 1918, p. 3.

talento que exhibe en estos momentos iniciales, no se perpetuarán. Es la primera muestra de la discontinuidad profesional de Fèlix Bermeu.

Una vez finalizado el bachillerato, Fèlix decide cursar estudios de derecho en Barcelona, con la intención de ampliarlos posteriormente para seguir la carrera diplomática. Sus deseos de abandonar la residencia familiar y de entregarse a una experiencia vital más amplia coinciden con la definitiva vuelta al orden en la casa paterna. Por esas fechas, el control que su madre había adquirido sobre los usos domésticos se ve seriamente restringido por decisión del padre. Los viajes a Barcelona de Àngel Bermeu empezaron a ser cada vez menos frecuentes y, paralelamente, las prácticas religiosas volvieron a ocupar un espacio asfixiante en la intimidad de la familia. Todo parecía anunciar que su relación extramatrimonial había terminado. A partir de ahora el fanatismo religioso se extremará. Teresa Codina y su hija Marina serán las víctimas más cercanas de esta realidad, ya que Ireneu había dejado la residencia familiar hacía un tiempo para establecerse en Barcelona trabajando en el teatro, el mismo destino geográfico que seguirá Fèlix. Antes de su partida, éste fue testigo de los nuevos fulgores ideológicos de su padre, conducidos en dos flancos complementarios: la persecución violenta de aquello que entraba en colisión con sus creencias y el apoyo incondicional de aquellas actividades que las afianzaban. Àngel Bermeu, avisado de la dedicación profesional al teatro de su hijo mayor empieza a acosarlo y culpa a su madre de los hechos.

Marina pronto tendrá ocasión de liberarse del yugo paterno al casarse con el hijo de un industrial conservero andaluz que se había instalado en la ciudad como representante de los intereses de su padre. La boda será la última celebración en la que la familia permanezca unida. Tras la misma, el padre de los Bermeu

prohibió a su hijo mayor la entrada en su casa. Dicha prohibición instaló en el matrimonio Bermeu i Codina una hendidura mucho más grande que la impuesta por las infidelidades previas. El diálogo quedó roto y, desde entonces, el abismo entre la pareja no dejará de crecer. Irónicamente, en esa época Àngel Bermeu empezó a escribir un tomo sobre vidas de santos, cuya primera entrada estaba protagonizada por san Ireneo, obispo de Lyon, por quien sentía una gran devoción, razón por la que su hijo primogénito llevaba su nombre. Unos meses más tarde, Marina se instaló en Málaga, aunque regresará a Terrassa cinco años después, quizá, por petición de su madre.

Coincidiendo con los momentos tumultuosos que se estaban produciendo en el seno de la familia Bermeu i Codina, en las poblaciones obreras de Terrassa y Sabadell empezaron a desarrollar cierta actividad pastores americanos que venían a predicar la doctrina evangélica. Libros como *El triple secreto del Espíritu Santo*, de James Conkey, fueron utilizados para ganarse la confianza de una población homogéneamente católica. Cuando Àngel Bermeu tuvo noticia de estas actividades puso en marcha una campaña personal para desacreditarlos expresada en furibundos ataques desde las páginas del diario *La Crónica Social*, portavoz del catolicismo local. Dichos ataques se tradujeron también en el envío de cartas formales tanto a las autoridades civiles como a las eclesiásticas, instándolas a que tomasen las medidas oportunas para que frenasen ese tipo de atentados contra la fe católica. Sus actuaciones corrían paralelas a las desarrolladas por la Orden de Jesús allí donde tenían sedes, cosa que no sucedía en Terrassa. No obstante, los jesuitas seguían procedimientos menos ásperos en su presentación pública, aunque igualmente intolerantes. Desde entonces Àngel Bermeu mantendrá una batalla abierta contra los pastores evangélicos. Unos años más tarde la confrontación adquirió dimensiones mucho más serias, que, después de la guerra civil, se

tradujo en la expulsión de los religiosos con sus respectivas familias. Fèlix nunca intervino directamente para frenar la marcha de dichas disputas, pero la relación con su padre —con quien, a pesar de las distancias ideológicas que lo separaban, procuró mantenerse unido— se resintió profundamente.

En el verano de 1918, cuando Fèlix aún no había dejado Terrassa para trasladarse a Barcelona, el magnate americano Archer Milton Huntington visitó la ciudad. Éste será protagonista, junto a Àngel Bermeu, de hechos oscuros que Fèlix tendrá ocasión de descifrar años más tarde. De joven, el potentado estadounidense se había convertido en entusiasta hispanófilo y había viajado por España para familiarizarse con la diversidad de sus tradiciones, su legado histórico y su cultura. En la temprana fecha de 1904 creó en Nueva York la Hispanic Society, complejo formado por un museo y una biblioteca de acceso público y gratuito, cuyos objetivos consistían en la difusión del arte y la cultura de España y América Latina. La institución —tremendamente activa en la época— cumplió dichos objetivos con creces, presentando con gran éxito exposiciones de artistas como Joaquín Sorolla, Marià Fortuny, Ramón Casas, Santiago Rusiñol e Isidre Nonell. Al mismo tiempo, los fondos históricos, de indudable valor artístico y bibliográfico, iban creciendo amparados en los viajes que Archer Milton Huntington realizaba a España para hacerse con nuevas piezas. Las colecciones de la Hispanic Society conservan un cuadro al óleo de gran formato y factura aceptable ejecutado en un estilo barroco provinciano, obra de un autor catalán poco conocido llamado Francesc Lluc. Se trata de un retrato del obispo de Barcelona Pau Pursals que, según algunos testimonios bibliográficos, estuvo colgado en las dependencias del templo arciprestal del Santo Espíritu de Terrassa.²³ La ficha de

23 Ver Torreba, Joaquim (1980), *Patrimonio mueble de la Iglesia católica en el distrito de Terrassa en los siglos XVII y XVIII*, Ayuntamiento de Terrassa, Terrassa.

entrada del museo no especifica los términos exactos de su origen ni el lugar de procedencia, pero sí explica que fue donado en el año 1918 por una persona anónima. En el año 1912 se había suscitado una gran polémica en Terrassa cuando el reverendo de la parroquia del Santo Espíritu decidió sustituir el retablo barroco –cuyo estado de conservación exigía atenciones– por un retablo de nueva factura que seguiría los cánones del estilo neogótico. A pesar de la determinación y perseverancia del párroco, que llegó a andamiar el retablo para dar comienzo a la obra, la oposición firme de un grupo de notables de la ciudad, que intervino ante el obispo de Barcelona, impidió que se cumpliesen los objetivos del párroco y el retablo se salvó, beneficiándose de la situación, ya que, finalmente, fue restaurado. Posteriormente, quedaría reducido a cenizas durante el incendio que asoló la iglesia como fruto de los ataques que ésta padeció durante la guerra civil. Àngel Bermeu tenía un trato excelente con Tomás Pursals i Sampons, reverendo de la parroquia del Santo Espíritu –responsable de la anunciada polémica– y en esa época frecuentaba mucho su iglesia, a pesar de que Josep Puig i Cadafalch, con quien trabajaba estrechamente en las obras arqueológicas del complejo de Sant Pere se había opuesto formalmente a la demolición del retablo barroco y había formado parte de la comitiva que fue a interceder ante el obispo. Algunos indicios nos hacen pensar que el retrato del obispo Pau Pursals llegó a Nueva York gracias a la intermediación de Àngel Bermeu. Aunque desconocemos las razones que pudieron estar detrás de esta extraña operación, una carta de Teresa Codina dirigida a su hijo poco tiempo después de que éste se instalase en Barcelona apunta en esa dirección. «Parece que, por fin, el obispo sale de Terrassa y que pronto cruzará el atlántico para instalarse en tierras americanas. Tu padre sigue siendo el mismo y siempre encuentra las maneras de deshacerse de todo aquello que no le resulta

grato».²⁴ Cuando Fèlix se instale en Manhattan en los años cincuenta tendrá ocasión de visitar la Hispanic Society y de comprobar los resultados del anunciado viaje, siendo protagonista de un reencuentro con el cuadro. En una entrada de un diario de la época revela los hechos. «A pesar de la distancia, en esta ciudad uno siempre tiene la ocasión de ver a conocidos. Hoy me he encontrado con uno muy antiguo. El retrato del obispo Pau Pursals cuelga en las paredes de la Hispanic Society. No lo recordaba tan triste. Quizá he dado por hecho durante mucho tiempo que todo aquello que desagradaba a mi padre era alegre».²⁵

24 Carta fechada el 17 de octubre de 1918. Archivo de Fèlix Bermeu.

25 Entrada correspondiente al 22 de septiembre de 1956. Diario escrito entre 1955 y 1958. Archivo de Fèlix Bermeu.

Barcelona 1918-1922

En septiembre de 1918, Fèlix llega a Barcelona. Inicialmente se aloja con la familia Puig i Codina —emparentada con la suya por vía materna— que tenía su residencia familiar en el Passeig de Gràcia. Asumpta Codina era prima de su madre y había dejado Terrassa tras contraer matrimonio con el notario Josep Puig. Su hijo Xavier, un año mayor que Fèlix, había empezado a estudiar la carrera de derecho el año anterior. Esta circunstancia y el hecho de que las primas siempre hubiesen mantenido una relación estrecha, hicieron que la elección del nuevo destino residencial de Fèlix fuese recibido con entusiasmo por todos. De esta forma la ciudad de Barcelona se presentaba como una continuación de la vida familiar en Terrassa, ganada por el orden y las buenas costumbres de las clases acomodadas.

Sin embargo, pasados unos meses, Fèlix cambia de residencia, circunstancia que causará un gran impacto en su vida. Su hermano Ireneu, que hacía tres años había resuelto mudarse a Barcelona para seguir los pasos del teatro profesional, estaba ocupando un piso de la calle Pelayo, propiedad de su abuelo materno. La diferencia de edad y el hecho de que Fèlix hubiese atendido la escuela de Mont d'Or en régimen de internado, con las consiguientes ausencias durante los periodos estivales, había propiciado un alejamiento entre los hermanos. Pero el curso

académico que Fèlix se disponía a emprender servirá para estrechar distancias y para ahondar en la relación con su hermano mayor, estableciendo desde entonces una relación basada en la complicidad de gran influencia en la vida de ambos. Cuando Fèlix se muda a la vivienda de la calle Pelayo —no sin la resistencia de su padre— la proximidad entre los hermanos Bermeu se extrema y sirve para que Fèlix se abra a un mundo desconocido hasta entonces. Su asistencia a la universidad, que no dejará de lado, se verá iluminada por un mundo paralelo espoleado por el deseo de exploración de cosas nuevas, atento a lo que estaba sucediendo en otras capitales europeas, abierto al vértigo de los años veinte.

Este periodo recibe un tratamiento especial en los fondos documentales de Fèlix Bermeu. Más que recalar en detalles concretos de su existencia, sus archivos ofrecen información prolija sobre algunos de los personajes con los que convivía. La fascinación que sentía por muchos de ellos lo empuja a vivir su propia biografía en condición de personaje secundario. Rodeado de seres brillantes o, cuando menos, curiosos, desarrollaba sus cualidades de gran observador, mantenía una actitud reservada, y procuraba aprender calladamente de ese mundo nuevo que se presenta a sus ojos por vez primera. En el año 1969 redacta un cuaderno de notas, con el título *Los nombres*, donde se extiende en detalle sobre muchas de las personas que conoció en ese alumbramiento barcelonés. Apenas ofrece comentarios —siendo éstos siempre de orden genérico— sobre sus colegas universitarios y de entre los profesores sólo merece su atención el que se ocupa de la asignatura de Derecho Natural. Su vida de entonces giraba en la órbita de su hermano Ireneu y en la del círculo que éste frecuentaba. Posiblemente, el hecho de casi todos los que lo rodeaban en aquel momento fuesen mayores que él haya contribuido a perfilar esa condición de observador distante.



Fèlix Bermeu, estudiante de derecho en Barcelona, 1921

En la casa de Ireneu, que ya gozaba de cierta reputación como lugar de reunión de jóvenes poetas, músicos, artistas, actores y gentes de teatro, tenía instalado el estudio un pintor de origen italiano llamado Amedeo Antinori, que se había hecho íntimo de su hermano por la devoción que ambos profesaban por el ocultismo. Había llegado a la ciudad procedente de París dos años antes. Amedeo era ligeramente mayor que el resto de los jóvenes que frecuentaban la casa. Se había formado en la más exquisita tradición clásica y gracias al origen aristocrático de su familia había disfrutado de una soberbia educación. Sus dotes para el dibujo eran abrumadoras y su registro colorístico era amplísimo. Era capaz de recrear sin dificultad la sobria riqueza de los blancos zurbaranescos en paralelo con el fulgor de Tiziano. Sin embargo, lejos de buscar un lenguaje personal se había dejado seducir por la afición a la copia desde muy temprano. Sentía una gran predilección por el retrato, siendo Giovanni Bellini y Agnolo Bronzino dos de los maestros que más había copiado. De hecho, en las paredes de la casa de la calle Pelayo colgaba una copia de *Eleonora de Toledo con su hijo* que había realizado años atrás cuando todavía vivía en Florencia, lugar de origen de su padre y ciudad en la que creció. Pero su mudanza a Barcelona no se había producido por el deseo de frecuentar diariamente las colecciones de un museo determinado, como cuando a los diecisiete años se desplazó a Londres una temporada para copiar el *Retrato del Dux Loredan* que alberga la National Gallery, y más tarde, a Madrid, para familiarizarse con los retratos áulicos de Velázquez. Había dejado la trepidante vida parisina, hastiado del clima demencial de la gran guerra que asolaba Europa, en beneficio de una Barcelona neutral acompañando a Francis Picabia. En el momento de su viaje a la ciudad catalana su afición por la copia había evolucionado hacia una pasión por la falsificación. En el nuevo sesgo que tomaba su carrera descu-

bría la autenticidad de su lenguaje más personal. Su forma de relacionarse con los clásicos escondía un deliberado deseo de pronunciarse en términos vanguardistas. Pero lejos de abrazar un lenguaje fácilmente identificable como trasgresor, amparado en una factura singular, en estilemas personales, prefería conducirse por unos procedimientos más sutiles, que, sin renunciar al lenguaje clásico, anunciaban comportamientos comunicativos decididamente vanguardistas. Generaba obras falsas no tanto para beneficiarse económicamente –algo que no le hacía falta– o disfrutar del placer de pintar –al que había renunciado– como para gozar de un placer perverso que consistía en la creación de una realidad falsa en un sentido doble: aquella que generaban los cuadros pintados bajo el signo de la mimesis realista y aquella otra inducida por la copia, que producía un efecto de realidad paralela ante el espectador que creía estar delante de un original.

La sofisticación de su pensamiento resultaba inaccesible para la mayor parte de sus contemporáneos, incluidos los más feroces artistas de vanguardia, pero Picabia vio en él el brillo del talento y, tal y como hizo con tantos otros, se arrimó a su lado. Amedeo dejó de frecuentar el grupo de Puteaux, que conoció a través de Picabia, –entre cuyos miembros se encontraban Jacques Villon, Apollinaire, Gleizes, La Fresnay y Léger– sin contar con su aprobación. Esta renuncia, más que teñida por la decepción, estuvo contagiada por la sensación de superioridad. Amedeo creía estar en un nivel más alto. Cuando Picabia se abra completamente al movimiento Dada, tras reencontrarse con Duchamp en Nueva York, Amedeo encontrará en el nuevo virus una percepción de la vanguardia que, aunque de lejos, podría acolchar sus aires renovadores.

Fèlix, en esa época, era incapaz de digerir lo que pasaba a su lado, pero se dejaba llevar. Escuchaba con atención todo lo que allí se hablaba y disfrutaba de las visitas esporádicas de

algunos artistas europeos que pasaban por la ciudad escapando de la guerra. Cuando podía aprovechaba la circunstancia para mantener en forma los idiomas que había aprendido en Mont d'Or. El dinamismo del lugar le hacía tropezarse también con personajes locales que el tiempo encumbraría, caso de Joan Miró, cuyo carácter apacible y sencillo, curiosamente, le retraía. Prefería las personalidades torrenciales, como la de su hermano o la de Amedeo Antinori. Tendría que pasar el tiempo para elaborar por escrito aquello que había vivido y tomar conciencia de los personajes a los que había tratado.¹

Cuando Fèlix llegó a Barcelona, Picabia y su fiebre dadaísta ya se habían ido, aunque había dejado una estela cuyas ramificaciones más visibles eran la publicación *391*, que, en buena parte, se había gestado en el estudio de Amedeo. Todavía quedaban ejemplares por la casa, algo que sirvió para que Fèlix conociese los dibujos mecánicos de Picabia, que, por entonces, le inquietaban.

A principios de 1920, el interés falsificador de Amedeo se había enfocado hacia las tablas medievales, que gozaban de gran reputación entre la alta burguesía local. Fèlix, cuando no estaba ocupado en sus labores escolares, solía acompañarlo en el estudio y lo ayudaba a preparar los pigmentos y la impregnación de los soportes, rescatando así los conocimientos que había aprendido años atrás con Joaquín Torres-García. Una de las primeras falsificaciones de ese tipo, una bellísima tabla catalana con influencias flamencas que representaba a san Jorge y el dragón, fue a parar a la colección de un magnate americano de Chicago. Pero Amedeo pronto regresará a París sin tener ocasión de complacer los gustos de las clases acomodadas locales.

1 El mencionado cuaderno *Los nombres*, escrito en 1969, es la fuente principal para el conocimiento de estas reflexiones escritas. Archivo de Fèlix Bermeu.

Antes de la partida del brillante falsificador, Fèlix se había ganado su complicidad para desarrollar labores ajenas a la creación artística. Durante las sesiones de espiritismo que celebraban en casa, se ponían de acuerdo para alterar la marcha de las experiencias paranormales. Habían inventado un mecanismo que accionaban disimuladamente entre los dos de tal manera que la mesa que utilizaban para las sesiones se movía estrepitosamente sin que nadie advirtiese el truco. Su pericia dejaba helados a los invitados y hacía que ellos se partiesen de risa una vez que éstos se habían ido. Ireneu, sin embargo, al tanto del fraude, se indignaba por entender que era una forma de profanar una ciencia que, de suyo, ya gozaba de poca credibilidad. No es que Amedeo se tomase en broma el ocultismo, sencillamente aplicaba a todas las disciplinas de la vida el mismo criterio que utilizaba para la falsificación, algo que lo colocaba en una actitud decididamente nihilista. Fèlix, que no tenía un pensamiento muy articulado al respecto, se dejaba seducir, sobre todo, por la diversión.

De entre todos los artistas que frecuentaron la casa de los Bermeu el que más impacto causó en Fèlix fue el fotógrafo húngaro György Pohárnok. Autor de una obra poco conocida caracterizada por un uso dramático de la luz y una enorme sutileza visual, estuvo adscrito a un surrealismo contenido que cultivó en París en los años veinte, tras dejar Barcelona. En 1947 el Museo de Arte Moderno de Nueva York le dedica una gran exposición individual coincidiendo con su exilio americano, pero nunca llegó a alcanzar el éxito que, probablemente, merece. Fèlix, a su lado, desarrolló un gran interés por la fotografía y, lo que es más importante, una gran capacidad para proyectar fotográficamente la intuición visual que tenía. Será en esta época cuando empiece a utilizar la cámara fotográfica con soltura, dedicación que retomará posteriormente, pero en la que nunca llegará a perseverar, tal y como había pasado con el periodismo y con otras muchas aptitudes exploradas de forma temprana. Su

talento artístico –sin duda, incuestionable– no se ve respaldado por la perseverancia, por el tesón, por un deseo auténtico de perseguir el desarrollo de una trayectoria profesional. Esta desidia, que algunos entenderán como exquisitamente artística, es la razón de que siempre haya preferido enredarse en temas colaterales, en aspectos menores ligados al arte, manteniéndose al margen de un ejercicio profesional continuado.

Su aprendizaje con György Pohárnok se traducirá en una amplia serie de fotografías que van más allá de una percepción realista de la realidad. Se trata de ejercicios visuales que hacen uso siempre de un punto de vista insólito para la época. Sin duda, están contagiados de un espíritu vanguardista –probablemente, inconsciente– que está a medio camino entre la candidez y la perversión. En la portada de este libro reproducimos una imagen de ese periodo que retrata a ocho hombres en un interior vistos de espaldas. El desconcierto que produce la imagen, sobre todo si pensamos que fue tomada en 1921, habla de un discurso visual perfectamente cifrado, arraigado en intuiciones visuales que otros artistas explotarán con detenimiento. La imperfección técnica de la fotografía no consigue opacar la sagacidad de la mirada. Sin embargo, esta forma de mirar, independiente ya de la de György Pohárnok, que se había mudado a Bruselas cuando la imagen fue tomada, no tendrá solución de continuidad. En fechas inmediatamente posteriores abrazará un estilo cercano a un realismo solemne y monumental que evoluciona hacia formas realistas más serenas, hasta que abandona el ejercicio fotográfico a mediados de la década.

Al margen de la vibrante vida doméstica, estos años supondrán un despertar a otro orden de cosas. La temprana edad de Fèlix no impedirá que frecuente, en compañía de su hermano y los amigos de éste, el teatro de variedades. Ireneu, que sentía una debilidad por el género, aunque había decidido orientar sus aficiones escénicas en una dirección más seria, desató en su

hermano la misma pasión. Fèlix pudo comprobar pronto que el teatro de variedades más que una expresión artística era una forma de vida. Solían frecuentar un cabaret ubicado en la avenida del Paralelo, conocida también como «avenida del teatro» por la abundancia de edificios dedicados al espectáculo, que había cambiado de nombre hacía unos años, dejando de llamarse Pajarera Catalana para empezar a ser conocido como Petit Moulin Rouge. Con el tiempo, las presiones políticas de la dictadura hicieron que castellanizase el nombre y perdiese el calificativo de rojo, de tal manera que llegaría hasta épocas recientes con el nombre de El Molino. También frecuentaban teatros de variedades como el Arnau, el Apolo o el Paralelo, donde triunfaba el célebre actor cómico Josep Santpere. Eran espacios licenciosos, abiertos al humor grueso, al consumo del alcohol y a la picardía sexual. En estos lugares Fèlix pudo descubrir personajes chispeantes de extracción popular con los que no había tenido ocasión de convivir antes, acorazado como estaba en el reducto de su grupo social.

Allí conoció a Emilio Santonja, hijo de un carbonero, que aspiraba a actor cómico, pero que hasta la fecha trabajaba en El Molino como encargado del vestuario de las *vedettes*. Estereotipo del homosexual de la época, se retorció delante de Ireneu, a quien adoraba, siempre que tenía ocasión. Fèlix, tan atento al tono corporal y a los movimientos, pasado el tiempo, recordará con viveza una coreografía distintiva de Emilio Santonja que éste utilizaba como una forma de distinción, como un signo de marcaje territorial, y, si acaso, como un instrumento al servicio de la seducción. Se trataba de un giro brusco y preciso sobre el pie derecho que culminaba con un estiramiento del cuello lanzando la cabeza hacia atrás. Curtido en la calle y víctima de todo orden de escarnios, Emilio Santonja proyectaba su furia contra las mujeres, que veía como enemigas naturales. Su adoración por las *vedettes*, que lo habían adoptado como parte

de la familia de El Molino, no podía ocultar una misoginia militante que, en más de una ocasión, le trajo problemas serios con caballeros ofendidos por la virulencia de su verbo contra sus acompañantes femeninas. Con razón o sin ella, cuando entraba en bronca con alguna de las mujeres que acudía al cabaré era frecuente escucharle decir: «víbora del amor, serpiente venenosa». Fèlix se sentía profundamente contrariado cuando esto sucedía, ya que empezaba a desarrollar una sincera conciencia feminista, extraña en aquella época para un varón. Ajeno a los estereotipos machistas, nunca intervenía en las peleas. Cuando los galanes amonestaban a Emilio por entender que aquellos insultos eran una afrenta para los acompañantes masculinos, ignorando, irónicamente a la mujer y perpetuando así el mismo orden de cosas que Emilio propiciaba con su verbo hiriente, Fèlix padecía en silencio.

Con todo, Fèlix se benefició de las buenas relaciones que Emilio tenía con la dirección del local y con el grupo de artistas que participaban en el espectáculo. De hecho, algunas tardes acudía al teatro para asistir a los ensayos, donde tenía acceso libre. Esto le permitió tratar de cerca a una gran *vedette* de la época, Amanda Acosta, y al maestro musical Eleuterio Rabal. Allí seguía con atención la gestación de los números coreográficos —aspecto escénico que tocaba muy de cerca sus inquietudes. Tras ganarse la confianza de la compañía, empezó a tener una participación más activa en los ensayos, si bien sus aportaciones se limitaron siempre a sugerir movimientos que, a veces, eran incorporados al espectáculo.

La furia de Emilio Santonja debía de estar anclada en razones múltiples, pero sin duda debió de contribuir bastante el hecho de que a los diecisiete años hubiese ingresado en prisión por un delito que no había cometido. Permaneció en la cárcel tres años. Al ser liberado era un hombre diferente. Había entrado tieso como una vara, pero al salir se conducía con ademanes

exageradamente afeminados. Aunque se desconocen las razones de ese cambio radical, la mutación sirvió para colocarlo a la cabeza de los «sarasas» locales. Fèlix se sentía deslumbrado por este hecho. Su fascinación por el lenguaje corporal no dejaba de crecer. Pero Emilio Santonja no sólo adoptó una nueva conciencia del cuerpo, ésta iba acompañada de una conciencia social desconocida hasta entonces. Tras su ingreso en prisión empezó a familiarizarse con el pensamiento anarquista y las utopías revolucionarias. Era un hombre complejo. En la cárcel Modelo había tenido ocasión de convivir con varios anarquistas que lo ganaron para su causa, instruyéndole en la necesidad de la lucha revolucionaria. Aprendió a leer y conoció la doctrina que Mijail Bakunin introdujo en España con la ayuda de Giuseppe Fanelli, a través de Arturo Tomás. Éste había acompañado a Anselmo Lorenzo, que pasa por ser abuelo del anarquismo español, en la primera reunión ácrata celebrada por Fanelli en Barcelona y desde entonces se volcó en la causa. Arturo Tomás encontró en Emilio Santonja un pupilo atento.

Cuando Emilio se encuentra por vez primera con Ireneu en El Molino ve en él a un enemigo natural, pero eso no le impide mostrarle desde el principio una entrega sin reservas. Curiosamente, Emilio descubre una correspondencia afectiva que certifica la falta de prejuicios de Ireneu, quien, a partir de entonces, se abrirá también a un pensamiento político que lo apartará definitivamente del seno paterno. Aunque tardará un tiempo en abrazar activamente las consignas anarquistas, en estos momentos empieza a gestarse su filiación ácrata. Fèlix, sin embargo, era ajeno a esta realidad política.

Los encuentros en el teatro de variedades, a veces, se prolongaban en una taberna conocida como La Caldera que estaba en la zona del Paralelo y que frecuentaban anarquistas exaltados, además de prostitutas y gentes poco inclinadas al orden. Entre los amigos de Emilio —que acabarán siendo también

amigos de Ireneu— asiduos de La Caldera estaba Santiago Martorell, actor aficionado que años antes había perpetrado un atentado contra el Teatre Liceu como parte de las iniciativas revolucionarias del anarquismo. Fèlix acudía al lugar con cierta frecuencia, a pesar de que se sentía intimidado por las bromas gruesas, la exaltación y la violencia verbal.

A pesar de la fascinación que Fèlix sentía por Emilio Santonja nunca tuvo una relación muy estrecha con él, ya que éste no era asiduo de su casa. Pero en el curso de las frecuentes visitas a La caldera pudo descubrir que Emilio empezaba a depositar en él un afecto cercano al trato familiar, siendo una proyección de los afectos que lo ligaban a Ireneu. Fèlix, rompiendo el dique de silencio que encerraba la relación amorosa entre su hermano y Emilio, fue capaz de descifrar la verdad. Las inclinaciones homosexuales de Ireneu no se objetivaron en palabras hasta pasados unos años, cuando ambos volvieron a coincidir en Madrid, pero será ahora cuando el menor de los Bermeu empiece a percibir las como parte de las revelaciones de la época.

Fèlix, por su parte, que en estos momentos superaba la fiebre adolescente, no nos ofrece indicios que nos permitan averiguar la naturaleza de sus relaciones. No han quedado pistas contundentes que sirvan para recrear su vida sentimental, de la misma manera que resulta imposible saber con precisión cuáles eran sus inclinaciones sexuales. Un reducido grupo de cartas recibidas en los años de la posguerra, que anuncian la existencia de una relación íntima con una mujer —aparentemente corta— es la única manifestación disponible de su biografía amorosa.² Nos limitamos a constatar este silencio deliberado y preferimos obviar cualquier indagación que intente explicarlo. Lo cierto es que permaneció soltero toda la vida, desconociendo la condición

2 Grupo de cartas recibido en su residencia de La Habana entre mayo de 1940 y junio de 1941. Archivo de de Fèlix Bermeu.

de padre. También es cierto que mantuvo relaciones estrechas con mujeres, vistas con sospecha en aquella época, y que éstas estuvieron guiadas por una temprana conciencia feminista, ya anunciada, pero ello no nos permite avanzar en más averiguaciones. Resulta imposible discernir si sus relaciones se quedaron en un terreno estrictamente amistoso o alcanzaron otro registro. Lo que no cabe duda es que Fèlix cultivó la amistad con pasión y que las mujeres ocuparon un lugar importante entre su grupo de amistades, contraviniendo los hábitos de la época, según los cuales éstas quedaban relegadas a la condición de novias o esposas y eran ajenas a las evoluciones de los varones.

De esta época data su relación con la actriz Florinda Bassó, que también era buena amiga de su hermano y solía frecuentar la casa de la calle Pelayo. Florinda, como Ireneu, era una hija díscola de la burguesía catalana que había decidido abandonar la existencia amable que su familia le había reservado —profundamente insatisfactoria, según su criterio— para entregarse a la vida de la farándula. Pero ese alejamiento del seno familiar no impedía que se beneficiase de su patrimonio económico y que, además de participar de la vida bohemia, contagiada cada vez más por los aires de la vanguardia, disfrutase de hábitos propios de su condición social. Florinda adoraba los coches y por esa época había convencido a su tío paterno para que le comprase uno. En el Bugatti fruto de la generosidad familiar, acompañada de Ireneu, Fèlix y algunos de los artistas y actores de su círculo, solía viajar a Sitges para disfrutar de la costa mediterránea. A pesar de su adoración por los coches, ella no conducía y dejaba esa labor en manos de Ireneu, que también había desarrollado una gran afición por los vehículos, sobre todo por los de carreras, de tal manera que pronto se hará con un Alfa Romeo 20/40 Bibloque y empezará a participar en competiciones celebradas en circuitos locales. Fèlix, una vez más, aunque asistía a estas aficiones lo hacía en calidad de convidado de piedra, estaba presente pero nunca se sentía profundamente implicado.



Fèlix Bermeu con su hermano Ireneu (sirviendo), el falsificador italiano Amedeo Antinori (detrás), la actriz Florinda Bassó (primera, derecha) y tres personas no identificadas. Sitges, 1922



Florinda fue la que convenció a Ireneu –a pesar de su edad– para que ingresase en la Escola Catalana d’Art Dramàtic, dirigida por aquel entonces por Adrià Gual. Se trataba de una escuela pionera en España creada en el marco de la institucionalización cultural impulsada por Diputació de Barcelona. Era una sección del conservatorio del Liceu donde se privilegiaban las clases de declamación. De este modo, su técnica interpretativa, que había curtido a lo largo de los años con distintos grupos de aficionados y que ahora empezaba a tener un lugar en algunos teatros importantes, mejora considerablemente.

Fèlix pronto queda seducido por el temperamento airado de Florinda y su naturaleza independiente. Además de intérprete, era escritora teatral y resultó ser la ganadora del primer premio de obras teatrales convocado por el la Escola Catalana d’Art Dramàtic en 1919. Lamentablemente su vida fue muy corta. Moriría víctima de un accidente, arrollada por un tranvía. Fue una de las pérdidas más dramáticas de la juventud de los Bermeu.

El selecto grupo de actores que acudían a la Escola Catalana d’Art Dramàtic solía frecuentar un café llamado L’ombra para participar en una tertulia donde también acudían otros actores, tales como Dolors Delhom, Enric Guitart, Maria Morera, Maria Vila y Pius Daví, y, que, a veces, tenía al propio Adrià Gual como invitado. Florinda Bassó, antes de su muerte, era la encargada de dinamizar la reunión. Fèlix también participaba en ella y así pudo conocer a Adrià Gual, una figura muy importante de la renovación teatral catalana, cuya obra oscilaba entre el modernismo y el naturalismo. Pero lo que más le interesó a Fèlix fueron los puntos de vista que éste tenía sobre el cine, ya que, al contrario de otros creadores de la época, era capaz de ver en el cinematógrafo cualidades artísticas que explotó mediante la producción de películas en época muy temprana al lado de la productora Barcinógrafo. Las tertulias servían para defender la necesidad de reforzar el teatro catalán, pero servían

también para confirmar que en ese momento estaba empezando a atravesar una crisis. La sombra de la disolución del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans estaba en el aire. Florinda Bassó, sin embargo, estaba más interesada en una renovación de otro orden. Arrimada a los cambios de la vanguardia internacional mostraba sus discrepancias artísticas que, en general, eran escuchadas con escepticismo. En esas reuniones también tenían lugar otras formas de disidencia. Lorenzo Petri acudía a la tertulia con frecuencia con la intención de ganarse al grupo para su causa y vincularlo a la academia cinematográfica que dirigía, ya que, además, sus alumnos eran los protagonistas de las películas que producía al amparo de la firma Narciso Films, pero sus intentos resultaron ser infructuosos. A pesar de que Fèlix, movido por la curiosidad, acudió a la academia, las instalaciones y la figura de Lorenzo Petri no despertaron en él un gran entusiasmo y dicha visita revistió un carácter anecdótico. Preti tan sólo consiguió seducir a Florinda Bassó, quien participó en la cinta *Elles*, justo antes de su fallecimiento.³

Pero las visitas al café L'ombra tenían para Fèlix un aliciente mayor que la participación en las tertulias: los espectáculos de sombras chinescas. El establecimiento había sido abierto por Pere Romeu, nostálgico del éxito que había tenido años atrás con la apertura de Els Quatre Gats, cuyo carácter legendario nunca igualó. Aunque no consiguió repetir el éxito que había obtenido con Els Quatre Gats, que había servido para descubrir la relevancia del modernismo catalán, L'ombra se benefició de servicios que seguían la senda de su predecesor, aunque con cierto aire de desfase para la época, caso de las sombras chinescas. Éstas fueron llevadas a Barcelona por Pere Romeu y Miguel Utrillo después de su experiencia en los cabarés artísticos pari-

3 Ver González, Palmira (1987), *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, Institut del Teatre, Barcelona, p. 143.

sinos. Se trataba de un espectáculo creado por sombras formadas por la proyección de siluetas sobre una pantalla blanca a partir de figuras recortables. Las proyecciones estaban al servicio de la representación de guiones humorístico, poesías y canciones, que eran leídas y cantadas por los mismos actores que acudían a la mencionada tertulia.

A pesar de haberse movido tan íntimamente en el mundo escénico, no tenemos constancia de las representaciones teatrales, películas, conciertos, óperas u otras creaciones que hayan influido decididamente en Fèlix durante aquellos años. De hecho, desconocemos los títulos de los espectáculos a los que asistió, aunque sabemos, de forma genérica, que eran parte de su vida diaria. Fèlix tan sólo nos ha dejado testimonio del impacto que le causó una película de Buster Keaton: *The Playhouse*. Esta producción, que se estrenó en Barcelona poco tiempo después de su producción en 1919, tendrá un carácter mítico en su biografía y, en años posteriores, se referirá a la misma con frecuencia. El gran impacto hizo que recordase siempre las circunstancias de su visionado, que tuvo lugar en el gran cine Kursaal, un edificio emblemático de la época —ya derruido— que había sido reformado por el arquitecto Josep Domènech y habían decorado Simò Bofarull y Francesc Vilaró.⁴

La fascinación que Fèlix sentía por el cómico americano corría paralela a la devoción que sintieron por el mismo otros artistas de la vanguardia. El uso del múltiple, la innovación visual y, sobre todo, el talento coreográfico que exhibe en la película *The Playhouse* están en la base del interés que despertó en Fèlix. Éste entendía que la capacidad mostrada por Baster Keaton para recrear a un simio, para interpretar a varios personajes a la vez en una misma cinta y para expresarse con un humor predecesor del surrealismo rebasaba el talento que se le

4 Tal y como relata en un cuaderno de notas de 1955. Archivo de Fèlix Bermeu.

suponía a un actor cómico y lo colocaba a la cabeza del arte más innovador, abriendo la puerta a comportamientos comunicativos de amplio predicamento en el siglo veinte.⁵ A pesar de que respetaba profundamente el tono corporal que Charlie Chaplin había aplicado a muchos de sus personajes entendía que la interpretación de Keaton en *The Playhouse* no podía ser superada.

Este periodo de grandes descubrimientos mundanos no impidió que Fèlix se aplicase en el seguimiento de las clases en la universidad y que cumplierse con el paso de cada curso académico. De hecho, era un alumno aplicado, que, sin ser necesariamente brillante, no tenía problemas para superar los exámenes sin dificultad. Sus estudios de derecho no llegaron a apasionarle, pero los atendía como una obligación irrenunciable. Su paso por la Universidad de Barcelona, no dejó en él una huella muy profunda, a excepción de las enseñanzas recibidas del profesor Pau Serra i Volta. Encargado de la asignatura de Derecho Natural, Pau Serra mantenía una estrecha amistad con Eugeni d'Ors, que, de alguna manera, se filtraba en las clases que impartía. Compartía con el filósofo catalán la idea de que era necesario aplicar un enfoque intelectual de nuevo cuño que «se oponía tanto a dejarse llevar por la pura intuición o el sentimiento como a ser dominado por la tiranía de la razón abstracta. Su órgano será la inteligencia —que viene a identificar con el *seny* catalán— equidistante tanto del romanticismo sentimental como de la fría lógica».⁶ La proximidad con Eugeni d'Ors hace que cuando la gestión política que éste último venía desarrollando desde 1917 como Director de Instrucción Pública de la Mancomunidad de Cataluña sea duramente cuestionada en enero de 1920 en la Asamblea General de la Mancomunidad, Pau Serra ponga en

5 Según recoge el mencionado cuaderno de notas de 1955. Archivo de Fèlix Bermeu.

6 Cruz, Lourdes (1992), *Pau Serra i Volta: Inteligencia sosegada*, Julio Ollero Editor, Madrid, p. 56.

marcha desde su púlpito académico una campaña en defensa del filósofo. Fèlix será testigo directo de la polémica, constatando que la defensa de los intereses catalanes y de su cultura tenía procedimientos que no siempre eran coincidentes. La mencionada campaña no evitará que Eugeni d'Ors decida alejarse de Cataluña.

Fèlix verá interrumpidos sus estudios universitarios cuando en 1922, debido a la dimensión que habían cobrado el conflicto bélico marroquí de 1921, tenga que incorporarse al servicio militar. Unos meses antes, su hermano Ireneu había decidido mudarse a Madrid para cimentar su carrera de actor y abrirse a nuevos horizontes.

Tetuán 1922-1923

En 1921 culminan en una tragedia sin precedentes los enfrentamientos entre los destacamentos españoles del norte de Marruecos y los rebeldes rifeños. Estas campañas, que tenían como intención perpetuar la perdida gloria imperial, sirvieron para desestabilizar definitivamente el reinado de Alfonso XIII, dando paso a la implantación, en 1923, de la dictadura del general Primo de Rivera. En 1909 la movilización de trabajadores para ir al frente bélico marroquí –con la correspondiente resistencia suscitada– ya había supuesto un grave conflicto social, pero la crisis actual tuvo otro alcance. Desde 1912, las luchas en el protectorado de Marruecos fueron incrementándose, hasta que en julio de 1921 se produjo el sangriento desastre de Annual. En unos días fueron sacrificados miles de soldados españoles, debido, sobre todo, a las pésimas decisiones del mando militar.

Los asentamientos españoles en el norte de África estaban gobernados por la precariedad. Las estrategias políticas y militares eran discordantes. La corrupción era generalizada, de tal manera que, por ejemplo, los reclutas vendían munición al enemigo. El ejército estaba disperso en 144 posiciones, en forma de pequeñas fortificaciones conocidas como «blocaos», dispersión que también afectaba a las unidades tipo regimiento. Este hecho redundaba en la ausencia de jefes naturales que, a veces, ni tan siquiera estaban en el frente y permanecían de permiso en

la península. Además, con la intención de esquivar la mala imagen que producían las bajas de soldados españoles, se recurría al reclutamiento generalizado de soldados nativos, que eran mal escogidos, no contaban con el adiestramiento oportuno y tenían unos alicientes muy escasos para la lucha. Ello preparaba el camino para la desertión masiva, una vez que las tropas del ejército español empezaron a verse acosadas.

Desde el 17 de julio el ejército español empieza a padecer ataques que culminan en su retirada a partir del día 21, maniobras que van acompañadas de la masacre de las fuerzas españolas por parte de los pobladores de las tierras ocupadas. Las penosas condiciones de los combatientes sirvieron para extremar la crueldad que acompañó a los acontecimientos. La disposición errada de los puestos estratégicos, muy distantes de los aprovisionamientos de agua, hicieron que ésta escasease. La sed acosó duramente a los soldados sitiados; para superarla, primero, tuvieron que recurrir al jugo de las latas de conserva, posteriormente a la tinta de los escribientes, y, por último, a las deposiciones de orina, que procuraban edulcorar y refrescar al relente de la noche.¹

La imagen de las clases política y militar sufre un duro impacto con motivo del desastre. Como consecuencia directa, la regulación que establecía la exención del cumplimiento del servicio militar mediante el pago de una cuota, de la que, como es lógico sólo se beneficiaban las clases adineradas, desaparece. De tal manera que a partir de entonces todos los varones de cierta edad, independientemente de su clase social y poder adquisitivo, tienen que incorporarse a filas. El servicio militar ya no podía ser eludido. En 1922 Fèlix es llamado a filas y tiene que cumplir con sus obligaciones militares abandonando de forma

1 Pando, Juan (1999), *Historia secreta de Annual*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid.

provisional los estudios. Será destacado en Tetuán, incorporado en un puesto como técnico de radio y telégrafo. A pesar de que tiene unos rudimentos muy básicos en el uso de los aparatos mecánicos, que iban poco más allá del conocimiento de la cámara fotográfica que llevaba consigo, pronto se hace con el manejo del equipo radiofónico y telegráfico. Fèlix permanecerá en Marruecos hasta el año 1923, justo antes del levantamiento militar de Primo de Rivera.

Recién llegado a Tetuán, Fèlix entabla amistad con el escritor José Díaz Fernández. Éste había nacido en Salamanca, pero había pasado la mayor parte de su infancia y juventud en Asturias. Allí fue donde estudió derecho, formación que comparte con Fèlix, y donde comenzó su carrera como periodista. José Díaz Fernández había sido llamado a filas el año anterior, incorporándose inicialmente en el Regimiento de Infantería de Tarragona, siendo desplazado su batallón a Marruecos poco después. Aunque la convivencia de ambos apenas dura un par de meses, ya que José será licenciado en agosto, será crucial para los dos. El contacto se traduce en la decisión de Fèlix —una vez licenciado— de abandonar Barcelona y mudarse a Madrid para continuar sus estudios, decisión que también fue determinada por el hecho de que su hermano mayor estuviese asentado en ésta ciudad.

La incorporación al ejército hace que a Fèlix, por vez primera, le nazca una auténtica conciencia de clase. Allí, rodeado de reclutas analfabetos y huérfanos de cualquier patrimonio familiar, se hace consciente de los privilegios del grupo social al que pertenece. José Díaz Fernández, cuya beligerancia a favor de los derechos proletarios irá creciendo con los años, toca la conciencia de Fèlix que, desde entonces, había sido ganado para la causa antibelicista.

A finales de 1928, durante su estancia en Alemania, Fèlix recibe en su domicilio de Berlín un libro publicado por la edito-

rial Historia Nueva –fundada ese mismo año por César Falcón– obra de José Díaz Fernández. El título del mismo es *El blocao*. Esta obra confirma la influencia que ejercieron el uno en el otro y la reciprocidad de sus afectos. Uno de los capítulos de la novela está inspirado directamente en Fèlix. Éste, poco más tarde, tendrá ocasión de encontrarla en las librerías de Berlín, París y Londres ya que gozó de éxito internacional y fue traducida al alemán, al francés y al inglés. El ejemplar de la versión española se conserva en sus archivos con la siguiente dedicatoria: «A la memoria de las noches insomnes que pasamos juntos dejándonos contagiar por la disciplina indisciplinada del dolorido espíritu proletario. De tu amigo José».

Antes de la escritura de *El blocao*, José Díaz Fernández había sido llevado a la cárcel, con motivo del fracasado levantamiento de la noche de san Juan de 1926, debido a sus pronunciamientos contestatarios en oposición a la dictadura de Primo de Rivera. Al año siguiente funda Ediciones de Oriente, proyecto editorial dirigido a introducir en España la obra de autores extranjeros avanzados realizado en colaboración con César Falcón, Graco Marsà, Joaquín Arderius, José Antonio Balbontín, Juan de Andrade y Giménez Siles. Fèlix nunca se dejó ganar por ese grado de compromiso político y casi siempre mantuvo cierta tibieza, pero ello no le impide colaborar con la iniciativa editorial de su amigo e intermediar para facilitar la difusión, tras la pertinente traducción, de la obra de Stefan Zweig, autor de origen austriaco empeñado en un análisis profundo de la genealogía del fascismo.

El blocao, desde el título, hace referencia a las fortificaciones militares utilizadas en Marruecos para defender las posiciones y tiene un carácter autobiográfico. Díaz Fernández había sido testigo de esta realidad, ya que junto a dieciséis soldados, un cabo y un sargento, será destinado durante un tiempo considerable de su servicio militar a ocupar blocaos en la zona de Tetuán y Beni Arós.

José Díaz Fernández se muestra en esta novela como representante de lo que él mismo llamó «literatura de avanzada» para distinguirse de la llamada «literatura de vanguardia». De este modo pretendía esquivar los juegos formales que no supusiesen un auténtico compromiso moral con la realidad circundante. *El blocao*, además de suponer un punto de inflexión en la evolución del autor, anuncia el camino que seguirán desde entonces otros autores españoles, igualmente ligados a la vanguardia, pero que se mostrarán preocupados por utilizar la literatura como instrumento al servicio del cambio social, acusando una influencia innegable de autores como Gorki, Barbusse o Remarque.

El blocao narra en ocho episodios las devastadoras consecuencias de la guerra, centrándose en el caso marroquí. Cada uno de los capítulos podría ser leído de forma independiente y la unidad del libro radica en la atmósfera general, en el clima bélico que traspira, por encima de la trama o los personajes. Ahí es donde se advierte su linaje vanguardista. El autor, en la nota a la segunda edición, dice renunciar explícitamente al desarrollo de grandes personajes individuales en beneficio de la colectividad representada por el soldado español.

«Yo quise hacer una novela sin otra unidad que la atmósfera que sostiene a los episodios. El argumento clásico está sustituido por la dramática trayectoria de la guerra, así como el personaje, por su misma impersonalidad, quiere ser el soldado español, llámese Villabona o Carlos Arnedo. De este modo pretendo interesar al lector de forma distinta a la conocida; es decir, metiéndolo en un mundo opaco y trágico, sin héroes, sin grandes individualidades, tal como yo sentí el Marruecos de entonces».²

2 Díaz Fernández, José (1928), *El blocao. Novela de la guerra marroquí*, Historia Nueva, Madrid.

Sin embargo, esta declaración contradice el hecho de que el episodio octavo, titulado «Transmisión interrumpida», esté directamente inspirado en la figura de Fèlix Bermeu. Dicho capítulo está articulado en torno a las experiencias del personaje Alberto Sala, un «cuota»³, aficionado a la fotografía, encargado de un puesto de radio y telegrafía. El personaje acaba erigiéndose en figura de referencia, ya que representa el despertar social de un individuo que hasta entonces había permanecido ajeno a todo compromiso. Pero la presentación de Alberto Sala, lejos de pronunciarse mediante el triunfalismo heroico, hace uso de los sentimientos de tedio, aburrimiento, desesperación, cansancio, angustia y soledad. El clima bélico servirá no sólo para hablar de los problemas de la contienda sino también para reflexionar sobre la problemática general de la España de la época. Al margen del artificio narrativo que Díaz Fernández haya montado en torno al personaje, los paralelismos biográficos entre Alberto Sala y Fèlix Bermeu son evidentes. Ambos pertenecen al grupo de elegidos conocidos como «cuotas», ambos están a cargo de una estación de radio y telégrafos, y, por último, comparten la misma afición a la fotografía. Pero lo que es más importante, los dos sufren una transformación fruto de la experiencia bélica. La obra de Díaz Fernández aprovecha las aficiones fotográficas del personaje para reflejar la transición entre una mirada despreocupada, ajena a la realidad circundante, y el despertar de su conciencia política, ganada por el compromiso moral y abierta al cambio social. Sus fotografías del antes y del después, son presentadas como metáforas del sueño y la vigilia.

De las imágenes tomadas por Fèlix durante su servicio militar en Tetuán tan sólo se conservan tres que son variaciones

3 «Cuota» era el nombre que recibían los soldados que debido a su condición social gozaban de ciertos privilegios –caso de Fèlix– amparados en el pago de una cuota, de donde les viene el apodo.

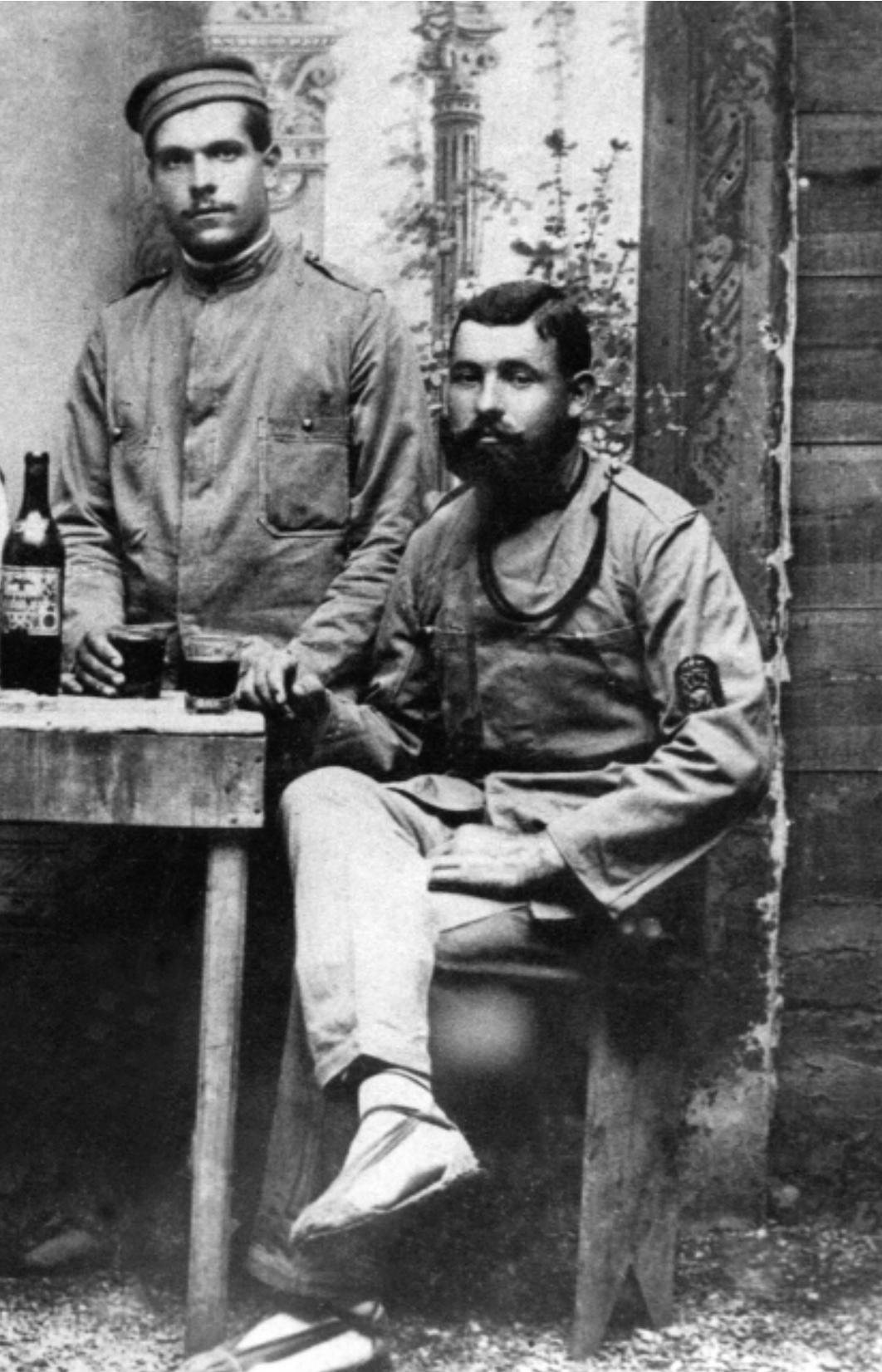
de un mismo motivo: tres retratos de soldados tomados en un interior donde la crueldad de la guerra está ausente. En su defecto, los modelos posan mirando a la cámara de frente en torno a una mesa. La rotundidad escultórica de las caras —y la serenidad que exhiben— contrasta con el ambiente de violencia y conflicto en el que fueron tomadas las imágenes. Da la sensación de que éstas fueron ejecutadas en un momento en el que su autor, ganado por cierto romanticismo bélico, ajeno a la realidad circundante, en vez del documento antropológico crudo opta por una visión edulcorada de la realidad. Si seguimos los paralelismos con el personaje protagonista del octavo episodio de *El blocao*, estas imágenes se corresponden con el momento que precede a la toma de la conciencia social.

La serie antedicha, al igual que sucede con otras imágenes mencionadas en este volumen, tiene una atribución conflictiva. Mientras que los archivos de Fèlix Bermeu las identifican como obras suyas, el Arxiu Tobella de Terrassa conserva una imagen que coincide con una de la serie cuyas anotaciones indican que fue tomada en Melilla en 1912 por otro autor.

Fèlix, una vez licenciado, viaja directamente a Madrid para finalizar sus estudios. Lo hace con la intención de encontrarse con José Díaz Fernández, pero éste, en contra de lo que suponían ambos, se quedará en Gijón trabajando en la redacción de *El Noroeste*, el mismo periódico asturiano que había tenido que dejar para incorporarse al ejército. Sin embargo, la experiencia marroquí había establecido una complicidad inquebrantable. Pasados unos años aquella colaboración en ciernes encontrará las condiciones adecuadas para su desarrollo.



Soldados, Tetuán, 1923, obra de Fèlix Bermeu



Madrid 1923-1926

Recién licenciado del servicio militar en Marruecos, Fèlix llega a Madrid en junio de 1923. Tres meses más tarde, el general Primo de Rivera da un golpe militar, de tal manera que la monarquía parlamentaria da paso a un sistema dictatorial que forma parte de una corriente que en los años veinte tuvo mucho arraigo en el Mediterráneo. En medio de una gran crisis económica, un incremento notable del paro, una caída de los precios sistemática y un desarrollo importante de la inflación, la burguesía apoyó sin grandes reservas a Primo de Rivera. El ejército impuso un régimen autoritario con la intención de defender al gobierno de las reivindicaciones obreras y campesinas, y de escudar a la corona —cuya actuación venía siendo altamente sospechosa— del desastre de Marruecos y de acusaciones de corrupción. Alfonso XIII bendijo el régimen y llamó a Primo de Rivera «mi Mussolini». La oposición abierta al nuevo sistema por parte de los intelectuales no se haría esperar.

Cuando Fèlix se instala en la nueva ciudad lo hace contrariado por la difícil experiencia que había tenido que vivir en Marruecos. Allí no sólo había adquirido una conciencia social que antes no tenía, sino que también se había visto dañado psicológicamente por el clima militar. Su regreso a Madrid va acompañado de un estado depresivo postbélico. Aunque había fantaseado con repetir la vida rutilante de sus años de estudian-

te en Barcelona, sus primeros meses en la capital del estado serán grises. Contrariamente a lo que se imaginaba, José Díaz Fernández seguía en Asturias ejerciendo su labor periodística. Desde el año 1923 estrecha sus contactos con el mundo madrileño, ya que por esas fechas empieza a trabajar como corresponsal de *El Sol*, pero el reencuentro con Fèlix no se produce hasta el año 1925, momento en el que dicho diario le ofrece un puesto como redactor en Madrid, hecho que lo abrirá también a los círculos de la *Revista de Occidente*. Las circunstancias harán que el impacto del reencuentro entre Fèlix y José sea casi imperceptible, ya que cuando éste se instaló en la capital Fèlix tenía muy aposentadas sus relaciones y José empezó a moverse por círculos sociales muy distintos. Tendrán que esperar a un momento posterior para poner fuego a la relación. Por tanto, el ingreso de Fèlix en Madrid no se sucedió al amparo de Díaz Fernández, como habían planeado ambos, sino que estará filtrado por la mediación de su hermano Ireneu, que por aquel entonces llevaba una vida incandescente y conocía muy de cerca el clima artístico y cultural de la ciudad.

Fèlix contará con el refugio emocional de su hermano Ireneu, pero no compartirán casa como años atrás. Provisionalmente, decide instalarse en una pensión clásica llamada El Buen Retiro. Era una de aquellas pensiones que servían a diario cocido a la madrileña, con garbanzos, patatas, tocino y chorizo. No obstante, tenía pretensiones de hotel y Fèlix se sentía cómodo en una habitación que tenía buena luz y que se abría al populoso barrio de Lavapiés. Tenía la virtud de que, sin ser demasiado canalla, estaba guiada por la libertad de costumbres. Fèlix, en otras circunstancias, probablemente, hubiese intimado con alguno de los clientes y hubiese ampliado su experiencia antropológica, sin embargo, los meses siguientes se deja llevar por la introspección y renuncia a las relaciones sociales. Pasa los días en solitario recluido en la habitación

de la fonda o acude al Museo del Prado, para experimentar otra forma de soledad, gastando horas incontables en los salones de la pinacoteca.

La obra de Goya, cuya iconografía bélica tocaba muy de cerca la fibra de su estado anímico, le causó un gran impacto. Se abrió también al disfrute de la escuela barroca española, compartiendo los puntos de vista esgrimidos en su defensa durante esa época por Eugeni d'Ors. Pero lo que más le impresionó fue el *Descendimiento de la cruz*, obra del pintor flamenco Rogier van der Weyden. Quedó raptado por el tratamiento de los pliegues, la delicadeza del retrato y la suntuosidad del color —en particular el azul lapislázuli—, pero, sobre todo, por la maestría de la composición, cuyo sentido del ritmo atribuye más a una visión coreográfica que a un punto de vista pictórico. Pasado el tiempo, Fèlix seguirá fantaseando con la idea de que más que una obra piadosa era la instantánea congelada de un espectáculo de ballet. Según él, Rogier van der Weyden había anticipado movimientos coreográficos más propios de la sensibilidad escénica que de la representación bidimensional, anticipando desde la pintura instrumentos expresivos que la danza alcanzaría en épocas posteriores.¹

Llegado el mes de septiembre, se matricula en la Universidad Complutense para completar la carrera de derecho, que ya estaba a punto de terminar. Este esfuerzo, poco a poco, le permitió salir del encierro que él mismo había buscado.

La única actividad que supuso una excepción a los hábitos antisociales fruto del encierro fue la práctica deportiva. Durante este periodo, Fèlix recupera su antigua afición por el fútbol, que nunca había olvidado, pero que había relegado desde la época en que abandonara sus colaboraciones periodísticas con el diario *La Comarca del Vallés*. Ese verano se inte-

1 Bermeu, Fèlix (1929), «Descendimiento», texto inédito. Archivo de Fèlix Bermeu.

gra en un equipo del barrio de Lavapiés y participa en un campeonato para aficionados. Ello demuestra que era un hombre de recursos y que su carácter, consciente o inconscientemente, lo acompañó siempre en beneficio de una salud mental envidiable. En las instalaciones de esta peña de aficionados también se entrega al ejercicio del ping-pong, desarrollando una afición obsesiva que abandonará una vez que se haya recuperado de la crisis depresiva.

Si bien durante los meses de verano la ausencia de Ireneu —que estaba de gira por provincias con la compañía de Sara Melgar y Alfonso Artime— propició el ostracismo, el regreso del hermano sirvió para rescatarlo de la crisis y del aislamiento. Las nuevas circunstancias que traía aparejadas el regreso de Ireneu pronto le permitieron entrar en contacto con la generación de artistas y escritores que estaban revolucionando la escena madrileña. El primero de ellos fue Gregorio Prieto, un pintor que Ireneu había conocido recién llegado a la ciudad y con el que había intimado tras viajar en el verano de 1922 al pueblo andaluz de San Rafael para visitar al poeta Rafael Alberti. Gregorio Prieto, a pesar de haber quedado rezagado en la historia, gozaba en aquellos años de un prestigio artístico en alza e incluso había sido galardonado en el Salón Nacional. De este periodo data un numeroso grupo de retratos de Ireneu. Fèlix también posó para un retrato obra del artista que confirma la proximidad de su relación. Él mismo lo describe en estos términos:

«Muy entrado el otoño, me propuso hacerme un retrato. Fui a posar a su casa, en no sé qué castiza calle madrileña. El mismo Prieto me mandó desde Londres a Puerto Rico una fotografía de aquel cuadro. Allí estoy, de medio cuerpo, con un fino cuello blanco sin corbata, delgado, alto el perfil de expresión abstraída, y un libro abierto entre los dedos. Obra muy juvenil, parece sostenerse a través de los años y conservar aún bastante encanto

y simpatía. Antes de dejar la isla le regalé la foto a Ruth Fernández, que siempre mostró gran devoción por ella».²

Cercano a los grupos de vanguardia de aquellos años, Gregorio Prieto tenía buena amistad con alguno de los miembros más destacados de la generación del 27, como Federico García Lorca. De hecho, fue el responsable de la ilustración de un libro de poemas de Lorca que nunca vio la luz. Igualmente, tuvo una relación próxima con Luis Cernuda, cuya obra también ilustraría y con el que compartiría momentos amargos en el exilio. Gregorio Prieto será quien le presente a Fèlix —en los jardines de la Residencia de Estudiantes— a Rafael Alberti, Luis Buñuel, José Moreno Villa y Pepín Bello. Fèlix, que todavía no conocía la Residencia de Estudiantes, quedó seducido por la energía que desplegaban los residentes y por el dinamismo del lugar, uno de los núcleos más activos de la vanguardia española y espacio de referencia para la gestación del surrealismo español. Aunque le hubiese gustado alojarse allí, llegaba demasiado tarde. Estaba a punto de licenciarse. Sin embargo, estos contactos iniciales propiciaron una cascada de relaciones que se fueron precipitando rápidamente desde 1924 hasta que deja la ciudad en el año 1926.

El día de la primera visita a los jardines de la Residencia, en el curso de la cena a la que esa misma noche fue invitado —organizada por Pepín Bello—, empezó a conocer el tipo de actividades en las que andaban metidos los residentes y descubrió la existencia de la Orden de Toledo, fundada hacía un año por Luis Buñuel y de la que el anfitrión de la velada era secretario. Las aventuras sobre las excursiones que organizaban a Toledo para entregarse a todo orden de desmanes, con rituales iniciáticos propios de jóvenes desaforados, lo dejaron indiferente. Aquello le pareció una solemne tontería y renunció al título de

2 Cuaderno de notas escrito durante el exilio en Nueva York, fechado en 1962. Archivo de Fèlix Bermeu.

escudero que le ofrecieron. De las evoluciones de la Orden de Toledo sólo le seducían los nombres, como por ejemplo, La Posada de la Sangre, que era el lugar donde se alojaban —el mismo lugar donde Cervantes había ambientado *La ilustrada fregona*— o la Venta de Aires, una de las tascas donde solían comer. La renuncia instala una fisura en su relación con Luis Buñuel, que siempre fue tirante y años más tarde llegaría a la confrontación abierta. Además, supone la negativa a ingresar en una lista de nombres ilustres entre los que se cuentan Federico García Lorca y su hermano Francisco, Sánchez Ventura, Pedro Garfias, Augusto Casteno, José Uzelay, Ernestina González, Hernando y Lulú Viñes, Alberti, Igarate, Urgoiti, Solalinde, Salvador Dalí, Hinojosa, María Teresa León, René Crével, Pierre Unik, George Sadoul, Roger Désormières, Elie Lotar, Aliette Legendre, el pintor Ortiz, Ana María o Moreno Villa. No obstante, a alguno de ellos los trataría con el tiempo, caso de Federico.

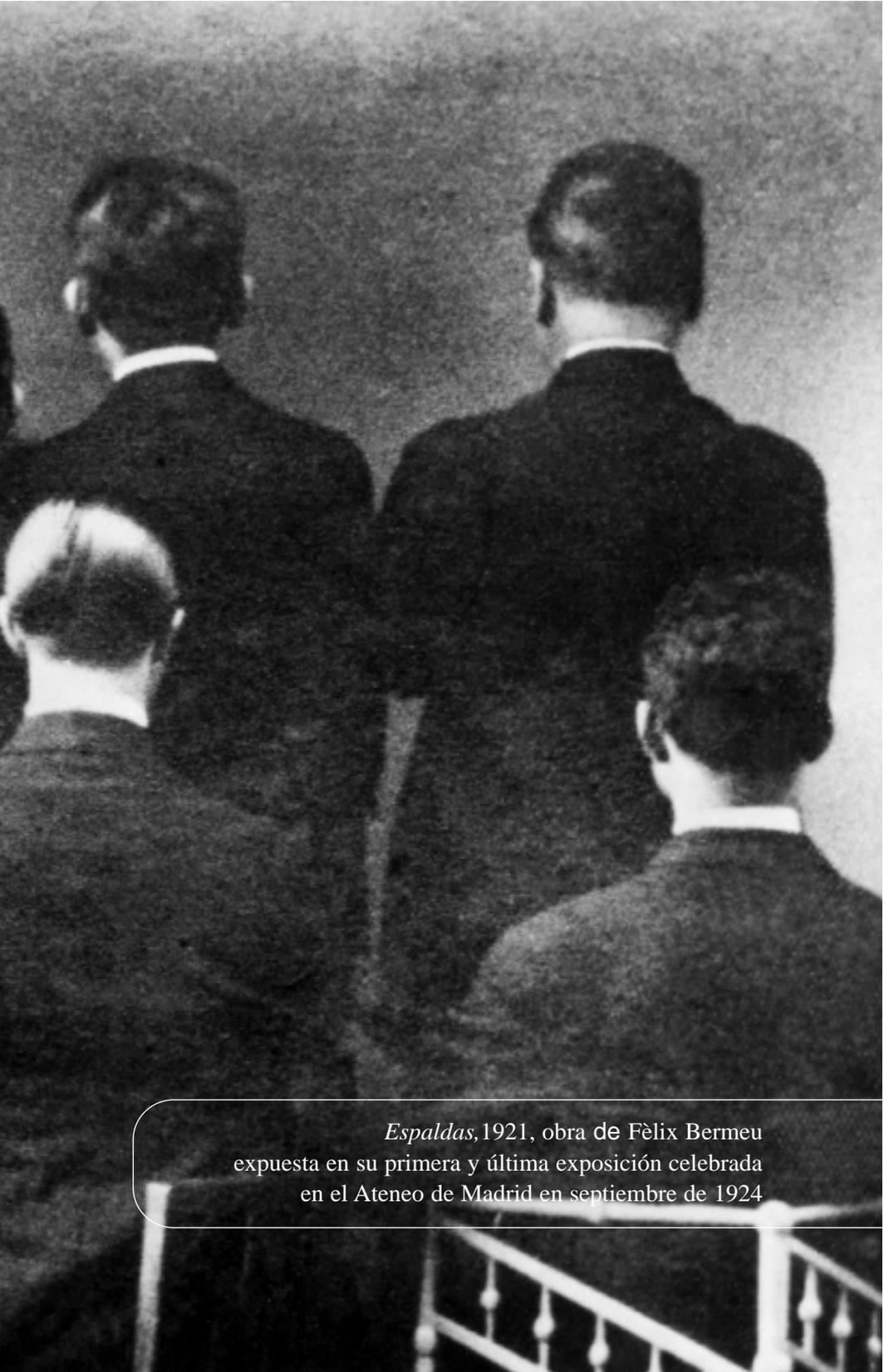
Curiosamente, será Rafael Alberti, y no Gregorio Prieto, quien, tras conocer sus fotografías, anime a Fèlix para que exponga y quien gestione su primera exposición, que, lamentablemente, será también la última. A pesar de que Alberti estaba empezando a desmarcarse de la carrera artística en beneficio de la carrera poética, aprovechó las buenas relaciones que tenía con Juan Chabás —tras la exposición que éste le había organizado en el Ateneo— y le convenció para que expusiese la obra fotográfica de Fèlix Bermeu. Juan Chabás, siempre diligente, tras acceder a la petición se encargó de todo. La inauguración tuvo lugar el 24 de septiembre de 1924. Ésta coincidía con la apertura del IV Salón de Otoño, donde algunos artistas procuraban romper la atonía de la escena artística madrileña, que seguía dominada por un historicismo decadente, abierto a los regionalismos de la época y a casticismos que acusaban la influencia del pensamiento todavía no extinto de la generación del 98. Benedito, Sotomayor, Eugenio Hermoso,

López Mezquita, Anselmo Miguel Nieto, Eduardo Chicharro, Viladrich, Maeztu, los hermanos Zubiaurre o Arteta eran nombres que gozaban de la atención oficial. Ignacio Zuloaga y Romero de Torres con la singularidad de sus estilos respectivos marcaron una época que libraba batalla con la Vanguardia, sostenida ésta en las influencias recién importadas de París por autores como Vázquez Díaz.

Fèlix expuso tres series fotográficas siguiendo los estilos que anticipamos en páginas precedentes. Una serie ofrecía imágenes sagaces que anunciaban la proximidad del surrealismo; otra, respondía a un estilo realista de orden monumental; y, la última, ofrecía formas realistas más serenas. Fueron muchos los artistas jóvenes de la época que se acercaron a la exposición, atentos como estaban a cualquier indicio de novedad, entre ellos Amado de la Cueva, Rafael Barradas, Benjamín Palencia y Gregorio Prieto. Pero además, contó con la presencia inesperada de dos figuras de la vanguardia internacional que se habían instalado en Madrid durante los años de la primera guerra mundial y que ahora, tras haberse mudado a París, estaban de paso con dirección a Lisboa. Se trataba del matrimonio formado por Sonia Terk y Robert Delaunay. Iban acompañados por Gómez de la Serna y Guillermo de Torre, con quienes habían trabado amistad durante su estancia madrileña, y por la marquesa de Vidal, una aristócrata moderna que había sido una de las clientas de la tienda de modas que Sonia había abierto en Madrid un tiempo atrás. Curiosamente, la serie más cercana al gusto vanguardista fue adquirida en su totalidad por la marquesa de Vidal, que se había casado recientemente con un alto funcionario de la embajada del Perú y que estaba a punto de abandonar España.³

3 Hasta la fecha, todas las indagaciones para averiguar el paradero de la colección han sido infructuosas.





Espaldas, 1921, obra de Fèlix Bermeu
expuesta en su primera y última exposición celebrada
en el Ateneo de Madrid en septiembre de 1924

La exposición fue recibida con sorpresa y algunos insinuaron su condición bastarda, en un momento en el que la expresión artística seguía privilegiando el soporte pictórico. Armando Maeztu lo ridiculizó desde las páginas de la *Gaceta de Bellas Artes*, salvando aquellas imágenes más cercanas al realismo depurado, pero atacando con virulencia lo que consideraba «juegos incoherentes e irritantes propios de una inconsistencia adolescente».⁴ El espíritu de la vanguardia estaba servido. Por su parte, la revista *Alfar* —editada en La Coruña por el cónsul y poeta Julio J. Casal, que también había visto la muestra—, siguiendo el espíritu plural que la caracterizaba, publicó un artículo en defensa de Fèlix firmado por Guillermo de Torre haciendo uso del tono incendiario que lo caracterizaba.⁵

Su amistad con Rafael Alberti le permitió también ampliar sus aficiones literarias gracias a la generosidad de un tío del poeta que trabajaba para la editorial Calpe. Alberti lo narra en su libro de memorias en los términos que siguen:

«Luis Alberti, hijo de tía Lola, mi primera maestra de pintura, y hermano de José Ignacio, el traductor anarquizante y republicano, amigo de los años bohemios de Baroja. Era Luis un hombre tierno, bastante solitario, que ahora vivía en Madrid, acompañando a aquellas tres beldades granadinas, sus hermanas —Dolores, María y Gloria—, que soportaban como él una soltería retraída y malhumorada. Extremadamente cariñoso conmigo, Luis me recibía, acompañado, a veces, por Fèlix Bermeu en su oficina de la casa Calpe, editorial en la que trabajaba. A él le debemos el aumento de nuestra cultura literaria, pues, siempre generoso, rara era la mañana en que no volvíamos a casa con un montón de libros bajo el brazo. Aquella Colección Universal, de

4 Maeztu, Armando, “Inconsistencias juveniles” en *Gaceta de Bellas Artes*, n° 76, Madrid, octubre de 1924, p. 32.

5 De Torre, Guillermo, “Para que suceda: Fèlix Bermeu” en *Alfar* n° 42, La Coruña, diciembre de 1924, p. 25.

pastas amarillentas, nos inició a ambos en el conocimiento de los grandes escritores rusos, muy poco divulgados antes de que Calpe los publicara. Gogol, Goncharov, Korolenko, Dovstoievski, Chejov, Andreiev...nos turbaron los días y las noches...y permitieron que nuestra amistad creciese».⁶

Esa amistad, que fue intensa mientras duró, debido a los destinos seguidos por cada uno de ellos no consiguió perpetuarse en el tiempo.

Además de las reuniones en los jardines de la Residencia, otro lugar de encuentro con los artistas y escritores de la época eran los cafés, siendo el Gijón uno de los habituales. Tras haber conocido en su exposición del Ateneo a Ramón Gómez de la Serna, que fue director de dicha institución, empezó a frecuentar la famosa tertulia que éste regentaba en el Café Pombo, no muy lejos de su casa. Aunque disfrutaba del espíritu brillante, independiente, iconoclasta y profundamente provocador del escritor, nunca llegó a desarrollar una empatía real con el personaje, a pesar de que se rendía al genio de sus greguerías, un género de su invención. A esa tertulia acudían también buena parte de sus amigos de entonces, entre ellos los asiduos de la Residencia de Estudiantes, y autores, como Borges, que estaban de paso en Madrid. Por éste último sintió pronto una antipatía que nunca quiso disimular y cuya genealogía nunca se ocupó de aclarar. Lo cierto es que nunca se atrevió a desafiar el verbo ágil del escritor argentino y arrastró el resto de su vida este pesar.⁷

Pero las tertulias anteriores, que tenían una orientación eminentemente artística y literaria, raramente recalaban en beligerancias políticas. Las peñas reunidas en el Café de Platerías servían para corregir esa tendencia. Allí, además de asuntos lite-

6 Alberti, Rafael (1980), *La arboleda perdida. Memorias*, Seix Barral, Barcelona, p. 160.

7 Tal y como explica en el cuaderno de notas escrito en Nueva York, fechado en 1958. Archivo de Fèlix Bermeu.

rarios, se trataban temas políticos. Éste era el café preferido por Ireneu, cuya existencia se repartía ahora entre el teatro profesional, la vida mundana y la beligerancia política. Fèlix lo acompañaba en ocasiones. Allí tuvo ocasión de conocer a Samblacat —abogado ácrata que ayudó a su hermano Ireneu a articular su militancia anarquista— y asistió a sus discursos incendiarios, pronunciamientos que ponían al descubierto el extremismo de su temperamento que defendía también desde las páginas de publicaciones como *España Nueva*. El acoso que Samblacat padecía por parte de las fuerzas del orden hizo que, por ejemplo, fuese encarcelado inmediatamente después del asesinato del presidente Dato en 1921. Fèlix no acababa de encontrarse cómodo en el lugar, se sentía sofocado por un ambiente que restringía la participación de las mujeres. Su despertar político seguía en marcha.

Pero este tipo de incursiones políticas estaban marcadas por la tibieza y por una contradicción en los términos. La familia de Fèlix seguía financiando su estancia en Madrid y, además, lo hacía de forma generosa gracias a la intermediación de la madre, que nunca había dejado de tener control sobre su patrimonio económico. En 1924 Fèlix abandona El Buen Retiro y se instala en un piso en la calle Torpedero Tucumán. Como sucedía en Barcelona, Fèlix también se dejaba arrastrar por las formas de esparcimiento propias de su condición social. Así, los dos últimos veranos de su estancia en Madrid, en vez de regresar a Terrassa para cumplir con la visita obligada a su familia, los pasó con un grupo de amigos en San Sebastián, donde veraneaban las familias de éstos. Entre ellos, se encontraba la aspirante a poeta Alicia Garrido que nunca alcanzó el reconocimiento buscado. Hija de un constructor madrileño y de una aristócrata de origen andaluz, respondía al perfil de la mujer moderna, amante de la velocidad y del deporte. La discriminación que padecía debido a su condición femenina la hacía cargarse con una desazón de la que, pasado el tiempo, no pudo librarse. Murió

en circunstancias extrañas. Fèlix iba con Arturo Garrido —compañero de estudios en la Complutense y primo de Alicia— y se alojaba en la casa de verano de su familia. Estas temporadas estivales en San Sebastián corrían a medio camino entre la playa y los bailes en el Gran Casino; entre las competiciones de natación y los paseos en coches descapotables. Era el reflejo de la vida relajada de los hijos de una burguesía que, por el momento, habían decidido poner en cuarentena sus inclinaciones transgresoras. El baile era una parte esencial de este periodo. Alicia Garrido nos ha dejado una vívida semblanza de la relación que tenían con el baile en aquella época en una publicación antológica editada por la Junta de Extremadura, ya que después de la guerra permanecerá en Cáceres hasta el día de su muerte.

«En compañía de Fèlix Bermeu y mi primo Arturo, conocí en la playa a una familia de norteamericanos; una señora viuda con una chica de catorce años y un chico de veinte. Un día que los acompañé al Gran Casino, los dos chicos se pusieron a bailar el charlestón; este baile no se había visto en España y fue una revelación, porque entonces bailábamos el *one-step*, el *two-step* y el *vals-Boston*; la gente que lo veía tan movido, se arremolinaba a los lados, sorprendida, para aprenderlo. El Gran Casino tenía dos orquestas, una americana y otra argentina, que contrataban durante el verano».⁸

Fèlix, recién terminados los estudios de derecho en 1925, empieza a sentirse vacío y tiene la necesidad de buscar nuevos desafíos. Sin una vocación que lo arrastre ni un futuro laboral claro, se debate entre continuar los estudios en Madrid para emprender la carrera diplomática o mudarse a un país extranjero con el fin de perseguir el mismo destino profesional. Sus impulsos creativos no acaban de conducirlo hacia la consecución

8 *Homenaje a Alicia Garrido* (1922), Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, Mérida, p. 154.

ción del ejercicio profesional como artista. Empieza a sentirse cansado de la dependencia familiar y tiene la necesidad de buscar la autonomía económica. Debajo del brazo tenía el título de abogado, unas innegables dotes organizativas, habilidad para expresarse por escrito, talento visual y un dominio respetable de varias lenguas. Sin embargo, era víctima de una indeterminación castrante. Su hermano Ireneu intentaba ganarlo para la causa literaria y lo inducía a retomar su fugaz carrera periodística y a hacer pública su condición de escritor. Fèlix, a pesar de que a lo largo de esos años nunca había dejado de escribir, se mostraba renuente. Ireneu —en contra de la voluntad de su hermano— había ganado el apoyo del exigente José Ortega y Gasset, cuyo magisterio desde la *Revista de Occidente* tenía gran influencia en la época. Un día le llevó a las oficinas alguno de los textos escritos por Fèlix con motivo de las intensas visitas al Museo del Prado. Ortega, poco dado a la muestra de un entusiasmo excesivo, le dijo que eran ensayos prometedores y le pidió que invitase a su hermano a pasar por su despacho. Sin embargo, este encuentro nunca se produjo. Fèlix declinó la invitación. Siguió escribiendo con regularidad y vigor, pero lo hizo, en la mayoría de los casos, para sí mismo. No tenía ninguna ambición como escritor, aunque, tal vez, tuviera más talento que alguno de los autores publicados de su generación.

La maniobra de Ireneu —que Fèlix desaprobó tajantemente— escondía la insatisfacción que él mismo estaba padeciendo y un deseo de cambio por su parte. Aunque nunca se había sentido inclinado a seguir la carrera de autor dramático —de hecho era ágrafo—, ni se había visto tentado a explorar la dirección escénica, su evolución como actor le estaba exigiendo participar en montajes de mayor enjundia, abiertos a una renovación que le resultaba difícil de encontrar en la escena española de entonces. Empezaba a estar profundamente insatisfecho de un estilo teatral lastrado por las representaciones exclusivas de Jacinto Benavente,

los hermanos Quintero, Carlos Arniches y Muñoz Seca. A pesar de que durante la temporada de 1923 se había integrado en el Teatro Eslava en el proyecto renovador de Gregorio Martínez Sierra —uno de los primeros impulsores del *Teatro de Arte* en España— la experiencia no tuvo solución de continuidad e Ireneu se vio obligado a entregarse otra vez a un teatro decididamente comercial. La atención que Martínez Sierra prestaba al aparato escenográfico se tradujo en colaboraciones con grandes renovadores de la escena, tales como Manuel Fontanals, Rafael Barradas, Fernando Mignoni o Sigfrido Burmann en calidad de escenógrafos. Además, fue responsable del estreno en esa época de *El maleficio de la mariposa*, de Federico García Lorca. Sin embargo, como queda dicho, la participación de Ireneu en el proyecto renovador de Martínez Sierra —cuya esposa, María Lejárraga, fue la autora de muchas de las obras representadas, a pesar de que la autoría fue usurpada por su marido— y Catalina Bárcena —primera actriz y amante del director— no duró más de una temporada. Aunque vio alimentada su vanidad cuando en los quioscos y librerías salió a la venta el número de *Celebridades del Teatro*, publicado por Ediciones Biblioteca Films, que incluía su perfil curricular, esto no era suficiente para satisfacer la ambición que tenía en ese momento. De nada servía que el primer y segundo número de la misma revista hubiesen sido dedicados a los actores Miguel Fleta y Enrique Borrás. La alta estima que le tenía como actor el beligerante autor dramático Ramón del Valle Inclán —al igual que Ireneu, ardiente opositor de la dictadura de Primo de Rivera—, cuyo carácter no era nada fácil y cuyo juicio crítico era tremendamente severo, servía para animarle, pero tampoco cubría el vacío al que se enfrentaba. En realidad, a pesar de la diferencia de edad, ambos sufrían el mismo problema: la imposibilidad de desarrollar un teatro de autor abierto a la experimentación. Ésta es otra buena razón para que Ireneu, lejos de entregarse a la escena sin reservas, despliegue parte de sus

esfuerzos personales en la reivindicación política, moviéndose cada vez más estrechamente cerca de la causa anarquista.

Fèlix buscó consejo en su antiguo profesor de Derecho Natural Pau Serra i Volta. Éste le informó de que bajo los auspicios de la Sociedad de Naciones se iba a crear en París un organismo llamado Sociedad Internacional de Cooperación Intelectual y que Eugeni d'Ors sería el representante español. Pau Serra le ofreció su intermediación y se dirigió al filósofo solicitando un puesto de trabajo a su lado para Fèlix. Sin embargo, el director de la Residencia de Estudiantes de Madrid había hecho lo propio un par de semanas antes en beneficio de uno de los residentes. Sería Luis Buñuel y no Fèlix el que marchase destacado a París para desempeñar esa función, algo que facilitaría el desarrollo de su futura carrera cinematográfica.

Las crisis paralela de los hermanos Bermeu conoce un desenlace inesperado al año siguiente. Ireneu se gana la confianza de la actriz Margarita Xirgu, que todavía recordaba el primer encuentro en su domicilio egarense a la sombra de su tío Valentí, y empieza a trabajar para la compañía. Uno de sus primeros papeles tuvo lugar con motivo del estreno de Mariana Pineda, la primera obra de Federico García Lorca interpretada por la actriz. La obra fue recibida con un gran revuelo, a medio camino entre el regocijo y las protestas airadas, dependiendo de la posición política del público, ya que podía ser interpretada como una proclama en contra del régimen dictatorial de Primo de Rivera. Fèlix, por su parte, pronto marchará a Berlín para ponerse al servicio de un sector profesional que no conocía hasta el momento: la industria del cine.

En junio de 1926, por mediación de su hermano Ireneu, Fèlix entra en contacto con un grupo de jóvenes arrebatados recién llegados a Madrid procedentes del este de Europa, si bien tenían fijada su residencia habitual en Berlín. El grupo estaba formado por una pareja surgida de la unión matrimonial de los

artistas Per Björnstrand y Elsa Ummel —sueco y alemana respectivamente—, y por Agnieszka Fidyk y Anna Mergenthaler, la primera de origen polaco y la segunda oriunda de Alemania. Venían de Varsovia escapando de un clima de agitación política que resultaba sofocante. Habían asistido al reciente atentado militar que había dejado el poder en manos de Józef Pilsudski.⁹ Fèlix, por principio amante de lo raro, sintió una fascinación inmediata por el grupo, en particular por Anna.

El tipo de relación que los unía era difícil de descifrar y en el Madrid de la época aquella conducta ilegible rompía todas las convenciones. El aspecto físico, tono corporal y forma de vestir del grupo eran, igualmente, aspectos disonantes en el Madrid de entonces. Agnieszka y Anna llevaban el pelo rasurado —al igual que los cadetes del ejército— algo insólito para una mujer. A veces Agnieszka y Anna llevaban pantalones, costumbre que, en más de una ocasión, las hizo víctimas de los insultos de algún madrileño ofendido. Per, por su parte, lucía una melena larga de color rubio que, a veces, recogía en dos trenzas, si bien en Madrid decidió recortarse el pelo. Parecía que le faltaba el aliento, como si algo se le marchitara dentro. Vivía en una suerte de melancolía perpetua. La única que tenía hábitos indumentarios convencionales era Elsa.

Rafael Alberti en su libro de memorias *La arboleda perdida* da cuenta de la impresión que le causó la lectura de un texto de Guillermo de Torre, fundador del movimiento ultraísta y uno de sus animadores más audaces,—el mismo que firma la crítica positiva a la exposición de Fèlix Bermeu en las páginas de *Alfar*—: «Había lanzado un manifiesto —con retrato lineal de Barradas— bajo el título de *Vértice*, chirriante “locomotiva” que me sorprendió, gusté y rechacé en un principio. La impresión al

9 El golpe de estado había tenido lugar el 12 de mayo de 1926. Pilsudski impone un régimen de orientación derechista a pesar de tener antecedentes socialistas.

leerlo había sido tan viva que a pesar del paso de los años todavía recordaba fragmentos tales como “morfinómanas lésbicas se inyectan en el endocardio la hiperestesia de las linotipias”». ¹⁰ El poeta, sin embargo, parece ignorar el origen del texto, como si se tratase de una asociación de ideas libre propia de la poética vanguardista de la época y carente de todo anclaje en la vida real. Parece evidente que Alberti —a pesar de haber estado muy al tanto de todo lo que pasaba en Madrid por aquella época y de su relación con Fèlix Bermeu— no frecuentaba al grupo de europeos excéntricos que habían recalado en la ciudad ese verano, ya que de otro modo tendría que haber establecido una relación inmediata entre el mencionado texto y Anna Megenthaler. Lo que no cabe duda es que Guillermo de Torre escribió el texto —tardío, ya que a esas alturas el movimiento ultraísta empezaba a estar exhausto— pensando en ella. A pesar de que no hay referencias bibliográficas que reparen en ese hecho, las pruebas son contundentes. Las relaciones lésbicas del grupo —que la mayor parte de madrileños ni tan siquiera se atrevía a imaginar— resultaban más que notables una vez que se entraba en su círculo íntimo. ¹¹ Asimismo el consumo de morfina era otro de los rituales a los que tanto Agnieszka como Per y Elsa se entregaban diariamente, si bien es cierto que Anna había renunciado a dicha dependencia. En todo caso, el dato más concluyente es el referido a la linotipia. Anna era hija del relojero alemán Ottmar Mergenthaler, que en 1884 había inventado ese método de impresión, basado en la composición totalmente automatizada de los textos.

Generalmente, hacían tertulia en el Café Cabo Rojo. El corto tiempo que permanecieron en Madrid sirvió para crear un

10 Alberti, Rafael (1980), *La arboleda perdida. Memorias*, Seix Barral, Barcelona, p. 143.

11 Tal y como explica Fèlix en su cuaderno de memorias correspondiente a 1959. Archivo de Fèlix Bermeu.

aura mítica en torno al lugar, abriendo paso a un estilo de transgresión poco común en España. Una de las características de aquellas tertulias es que se conducían en varias lenguas, siendo el alemán la más escuchada. Algo que sin duda tenía que resultar chocante en Madrid, un lugar que tendía de forma inequívoca al monolitismo lingüístico. En ese contexto, Fèlix se sentía como pez en el agua haciendo de mediador lingüístico entre el contingente europeo y el español, entre cuyas filas era fácil encontrar a Rafael Antúnez, Gregorio Prieto, Maruja Mallo, Alfredo Sagasti y Carlos Cruz.

Pasadas unas semanas, una vez que Fèlix fue aproximando distancias, los encuentros en el Cabo Rojo fueron dejando paso a espacios más íntimos. Habían alquilado un apartamento en la calle Humilladero, que se convirtió pronto en ámbito de reunión de un grupo privilegiado de Madrileños. Entre ellos, Fèlix, que ocupaba un lugar destacado en los encuentros, ya que, a pesar de que no vivía en la casa, ejercía de anfitrión cuando se trataba de recibir. Pepín Bello también solía acudir con frecuencia. A veces se unía al grupo el embajador de Turquía en Madrid, que se había incorporado al puesto recientemente y había dejado Buenos Aires con gran pesar. Sus visitas a la calle Humilladero tenían lugar bajo la consigna del anonimato, ya que su cargo oficial le obligaba a esquivar el escándalo que allí se propiciaba. La llegada del embajador turco, que se había instalado en una casa magnífica de la Gran Vía y que pronto sería famoso por las fiestas que ofrecía —aunque siempre ajenas a los excesos de la calle Humilladero—, trajo consigo la inocente costumbre de fumar cigarrillos de boquilla dorada, especialmente traídos de Turquía. A este hábito su sumó otro más importante: la celebración de largas veladas musicales. El embajador, para regocijo del grupo, un día les regaló un gramófono y una colección de discos, en la que abundaba el jazz y, sobre todo, el tango. Dichas veladas servían para aliviar la nostalgia del diplomático por las noches

porteñas. Esta circunstancia hace que Fèlix tenga un contacto íntimo con una música que nunca llegó a prenderle —el tango—, a pesar del barroquismo coreográfico que la acompañaba, que, en principio, podría haberle seducido. Las veladas en la calle Humilladero contaban con un aliciente añadido que servía para sacar a Per Björnstrand del rapto melancólico en el que estaba sumergido. Éste solía recibir a los invitados con el pelo recogido sobre la cabeza con una peineta, ligeramente descuidado, vestido con trajes de mujer con escotes generosos y collares de perlas. No dejaba de ser un tributo al tipismo local. La ambigüedad natural de sus rasgos hacía que los invitados menos cercanos al círculo íntimo de la casa no advirtiesen la naturaleza masculina de Per y atribuyesen la extrañeza de su tono corporal a su condición extranjera y a la imposibilidad de comunicarse en español. Tales inclinaciones contaban con la complicidad de sus amigos —y con el apoyo decidido de su esposa Elsa—, que las alentaban y disfrutaban de la confusión. Esta afición tomó cuerpo en una fotografía realizada en un estudio fotográfico madrileño y en la impresión de tarjetas postales a partir de la misma que utilizaban, a veces, como invitaciones para las fiestas.

Anna, que gozaba de una fortaleza física extraordinaria y tenía una disciplina feroz, había aprendido a exigir de su cuerpo todo lo que éste estuviese dispuesto a dar. Su paso por Madrid coincidía con una determinación reciente: se preparaba para participar en los Juegos Olímpicos de Ámsterdam que tendrían lugar dentro de dos años, en 1928. Era la primera vez en la historia que dicha competición abría paso a la participación de mujeres en las pruebas de atletismo. Su adicción era el deporte y lo cultivaba con pasión. Sin embargo, no dejó de acompañar a Elsa, Per y Agnieszka en las múltiples exploraciones nocturnas por la ciudad —cargadas de alcohol y excesos— que les permitieron tener una percepción más profunda de Madrid; incursiones a las también se sumaban Fèlix Bermeu y



El artista sueco Per Björnstrand, Madrid, 1926
Antes de la operación de cambio de sexo
y de la adopción del nombre Kolly Rall

Andrés Carranque de Ríos, que era, realmente, el que establecía el itinerario y conducía las derivas noctámbulas.

Fue Ireneu, como queda dicho, el que tomó contacto con el grupo, ya que éste se había dirigido a él nada más llegar a la ciudad por mediación de un actor y director de teatro alemán que tenían como amigo común. Sin embargo, Ireneu apenas tuvo tiempo de hacer las presentaciones iniciales. Pronto tuvo que salir de gira por provincias con la compañía de Margarita Xirgu —a la que se había incorporado recientemente—, tal y como correspondía a la etapa estival. Ésa fue la razón de que al marchar delegase su condición de anfitrión en su amigo Andrés Carranque de Ríos, al que le unía no sólo la relación común con las letras y la escena, sino —lo que era más importante— la militancia política del lado del movimiento anarquista. Andrés se convirtió en el mediador entre el grupo de jóvenes europeos y la noche madrileña, pero renunció a participar en las reuniones del Café Cabo Rojo y, casi siempre, declinaba asistir a las veladas en la calle Humilladero. La incorporación de Fèlix a estas salidas le sirvió para estrechar la intimidad con el grupo de extranjeros y, sobre todo, para conocer de cerca a Carranque de Ríos que lo dejó deslumbrado. Pronto se fue tejiendo un denso nudo de complicidades.

Aunque las fuentes bibliográficas sobre Andrés Carranque de Ríos son contradictorias hay datos suficientes para identificarlo como poeta y escritor de origen muy humilde —primogénito de una familia proletaria afincada en El Rastro madrileño— que, además, ejerció otras muchas profesiones. Para unos fue modelo de la Escuela de Bellas Artes, aprendiz de carpintero, descargador de muelles, mendigo en Amberes y París, y periodista; otros lo identifican, además de como escritor, como vendedor ambulante de navajas, boxeador, peón de albañil, estibador o marino. En todo caso, su condición de paria lo distanció de la vida fácil de aquellos que frecuentaban la Residencia de Estudiantes, respaldada siempre por sus patrimonios familiares. Además de su relación

con la literatura, y de las múltiples profesiones paralelas que tuvo que ejercer para sobrevivir, fue importante su relación con el cine. Aunque algunas fuentes indican que sus aportaciones cinematográficas se limitaron a participaciones en películas como extra, Juan Pérez de Ayala, al hacer repaso de la relación de Concha Méndez con el cine, ofrece una visión diferente y le asigna un protagonismo indisputable: «Tuvo otras muchas profesiones, y entre ellas conviene destacar la de ser, durante unos años, actor de moda del cine español, apareciendo en la prensa cinematográfica de la época como el nuevo *star*, que no galán ni estrella»¹². Su participación en el cine –como protagonista o mero extra– en ningún caso contradice la lucidez con la que muestra la industria cinematográfica en la novela *Cinematógrafo*, publicada en 1936, justo antes de morir de forma prematura víctima de un cáncer, algo que le permite disfrutar de cierta gloria literaria. Enmarcado en la onda social de César Arconada o José Díaz Fernández, y siguiendo la senda de Pérez Galdós y Pío Baroja, describe de forma realista la crueldad laboral del medio, descargada de todo glamour y entregada a unos procedimientos laborales paupérrimos, al tiempo que retrata el Madrid de la época. En el curso de un rodaje de la adaptación cinematográfica de *Zalacaín el aventurero*, en la que participaba como actor, conoce al autor de la novela, Pío Baroja, circunstancia que le permite establecer una relación que se perpetúa en el tiempo y que hace que con motivo de la publicación en 1934 de la primera novela de Carranque de Ríos, *Uno*, el autor vasco escriba la introducción del libro y lo describa en estos términos: «Carranque de Ríos es un hombre un tanto fantástico y de aficiones vagabundas. Su ideal sería vivir errante, hoy aquí, mañana allí, sin parar en ningún pueblo o aldea

12 Pérez de Ayala, Juan (2001), «Historia de un taxi (1927). La aventura cinematográfica de Concha Méndez» en *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, Edición de James Valander, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, p. 139.

más que unos días o unas horas. Para alguno de sus compañeros, Carranque es un golfante. Yo creo que en tal caso a Carranque se le puede llamar mejor un supergolfante (...). Cuando se alcanza este grado de erratismo y de vagabundez ya no se asombra uno de sí mismo, a estilo de poeta decadente, por haber estado en la taberna, en el cafetín o en el cementerio».

Cuando Carranque de Ríos entra en contacto con las extravagancias del grupo de europeos y conoce a Fèlix, había sido invitado recientemente a participar como actor en una película del arquitecto Nemesio Sobrevila en la que Eduardo García Maroto participaría como ayudante de dirección. La película surgía como un intento de imprimir cierto espíritu vanguardista al raquítico panorama cinematográfico español. El rodaje comenzaría en julio de 1926. Andrés hizo extensiva la invitación a sus amigos. Los miembros del grupo se sintieron entusiasmados con la idea. Abrazaron el carácter abierto de la producción y decidieron participar en la misma. Fèlix intervino en el equipo de producción y entró en contacto con Saturnino Ulargi, que, pasado un tiempo, se haría con la exclusiva para España de los materiales técnicos de la Ufa y que fue pionero en la introducción del cine sonoro en la Península. Se sabe poco de la película —ni tan siquiera se conoce el título—, ya que ha desaparecido. Como tantos testimonios relacionados con la vida de Fèlix y de otros malditos de la escena artística de la época, dicha película quedó consignada en referencias escritas de forma fragmentaria bajo una aureola mítica, pero no existen testimonios visuales de lo que fue. Parece que incluía obras cubistas y que intervenían también pintores e intelectuales vascos como Aurelio Arteta, Juan Echevarría, Ramón de Basterra o José Fèlix de Lequerica en una parte de la película que fue rodada en Bilbao. El grupo europeo se integró en el rodaje para montar una escena larga y complicada —a costa de una gran producción— rodada íntegramente en un parque de bomberos municipal. En este último lugar desarrollaron una coreografía,

dirigida por Anna, que tenía como fondo un desfile de coches de pompas fúnebres acompañado por una flota de coches de bomberos. Anna, de este modo, tenía la oportunidad de poner en práctica las enseñanzas coreográficas que había adquirido durante sus años de estudiante en la Bauhaus. No obstante, su aportación, lejos del rigor geométrico y de las tendencias analíticas propias de aquel centro, se dejó contaminar por el casticismo español y por los ecos surrealistas que empezaban a sentirse en Madrid. Poco más se sabe del rodaje. La pérdida temprana de la película y su escasísima distribución impidieron que el trabajo de Anna se conociese en España y, por derivación, que la poética de la Bauhaus tuviese cualquier incursión en el contexto sociocultural de la época, aunque fuese de una forma discreta.

El rodaje facilitó el contacto de Fèlix con el mencionado Saturnino Ulargui, quien, gracias a sus contactos alemanes, propició un encuentro entre Fèlix y el poderosísimo productor alemán Volker Schlöndorff que estaba de paso por Madrid buscando un mercado potencial para la industria del sonoro alemán, todavía en ciernes. Aunque desconocemos las circunstancias del encuentro y la naturaleza de las primeras conversaciones suponemos que la impresión que Volker tuvo de Fèlix fue magnífica ya que lo invitó a viajar a Berlín para ponerse al servicio de los intereses comerciales de la Ufa. El viaje se produjo dos meses más tarde.

Per, Elsa y Agnieszka dejan Madrid nada más acabar el rodaje —que coincide con la oferta profesional a Fèlix— atendiendo la ansiedad creciente del primero, que reclamaba las atenciones de su médico berlinés. Fèlix hasta que no tuvo ocasión de viajar a Berlín no pudo comprender en propiedad la naturaleza de ese mal. Anna, sin embargo, decide quedarse en Madrid haciendo piña con Andrés y Fèlix y regresará cuando este último se desplace a Berlín para cumplir con sus obligaciones profesionales. En estos últimos meses de convivencia el caudal de su amistad siguió ensanchándose al ritmo de la complicidad que los mantenía unidos.

Aunque la personalidad de Carranque de Ríos resulta difícil de desvelar por el carácter marginal y sumergido del personaje, hay elementos suficientes que nos permiten entender la naturaleza de sus evoluciones sociales. Como queda dicho, su origen pobre le obligó a aceptar empleos diversos para asegurarse su supervivencia y la de los suyos –su padre fue portero del matadero municipal y tenía otros once hermanos. Sin embargo, las fuentes bibliográficas disponibles no desvelan un hecho importante, o al menos no profundizan lo suficiente en el mismo: era depositario de una belleza de otro mundo, una belleza abrasadora, un tipo de belleza que inquietaba a todos los que tenía a su alrededor y que actuaba como un imán. Ello le abrió las puertas del cine, pero también le ganó los favores de aquellos y aquellas que decidieron beneficiarle económicamente, de tal manera que él se dejó querer sin reparos. El embajador turco, que lo descubrió con motivo del rodaje de la película, encontró en su cuerpo alivio para la nostalgia porteña. Fèlix fue testigo de ello cuando les acompañó en un viaje corto a San Sebastián. Pero el romance duró poco y fue contrariado prontamente por la naturaleza irreverente de Andrés, incapaz de plegarse a ningún tipo de protocolo. Era, sin duda, un anarquista de raíz.

Las últimas semanas de Fèlix en España –antes de su partida para Alemania– al lado de Anna Mergenthaler y Andrés Carranque de Ríos estuvieron marcadas por el exceso. Ajenos a cualquier proyecto profesional –a excepción de la práctica deportiva que Anna seguía con rigor–, se entregaron sin reservas a la noche madrileña y a las tabernas, donde Anna pasaba por hombre gracias a su cuerpo de amazona, su corte de pelo masculino y sus hábitos indumentarios. La noche de Madrid les condujo, entre otros sitios, a un lugar llamado El Faro, uno de los escasos ámbitos donde la sexualidad española –rígida por principio y presa de arquetipos machistas inamovibles– podía ser cuestionada. Era un lugar al que acudían algunos cantaores y

bailaores flamencos, y los más famosos sarasas madrileños, término usado en la época para describir a quienes no sólo tenían inclinaciones homosexuales sino que hacían alarde de ello o, cuando menos, no podían ocultarlo. Uno de los personajes más célebres era Rafael Melgar. Elena Quiroga, en su obra sobre Carranque de Ríos —en la que se hace eco de la relación amistosa del mismo con Fèlix— avanza el encuentro de ambos con Rafael puesta en boca de Andrés. «Era hijo de una vieja gitana, hermana de la seña Gabriela, madre de los Gallos, los espadas famosos. Se empeñó Rafael en que Fèlix y yo conociésemos a su madre, a quien quería mucho. Extraña visita. La gitana, ya una tremenda bruja de papada y bigote, redonda como mesa camilla, voz ronca de aguardiente, nos recibió sentada, impassible, en el centro del cuarto, mientras Rafael se agitaba de un lado para otro haciendo las presentaciones. No se podía estar quieto, exagerado, extremoso con ella, besándola, pasándole la mano por el pelo o la barba, cosas que hicieron que la madre empezase a llamarlo “maricón” a cada momento. Al salir, nos refirió Rafael que un día, cargada de los amigos, la imponente mujer montó en cólera, echándolos a todos, como si fuesen gatos, con estas raras palabras: “Por los peinecillos que mi prima Elvira perdió en sus agonías, maricones jóvenes, maricones viejos, ¡fuera de aquí!, ¡zape, zape!».¹³

La agitación precedente curtió a Fèlix y lo preparó para regresar a un país que no visitaba desde sus estancias juveniles en el verano. Las tumultuosas y febriles actividades en las que se verá envuelto una vez que se instale en Berlín le abrirán a un mundo que contrastaba poderosamente con la imagen apacible que guardaba del país fruto de sus viajes estivales.

13 Quiroga, Elena (1989), *Andrés Carranque de Ríos, vida y obra*, Alianza Editorial, Madrid, p. 97.

Berlín 1926-1932

En octubre de 1926 Anna y Fèlix salen en tren hacia Berlín y dejan a Andrés ocupado en sus múltiples obligaciones, entre ellas el rodaje de una nueva película titulada *Alerta máxima*, que esta vez sí se estrenará –concretamente en el cine Callao de Madrid– con éxito de público y crítica.

Cuando llegan a Berlín se instalan en la casa que por entonces habitaba Agnieszka Fidyk, pero Fèlix pronto decide mudarse al hotel Alexandr Platz. Posteriormente, se instala en una vivienda magnífica habilitada por los estudios cinematográficos de la Ufa en Woltersdorf, pasando a ser su residencia habitual en Berlín. Su paso por la ciudad alemana, además de permitirle entrar en contacto con una de las industrias cinematográficas más prósperas de la época, le abre las puertas del cabaret berlinés y de la palpitante vanguardia artística alemana. El casticismo madrileño, desde entonces, empezará a inquietarle.

El reencuentro con Volker Schlöndorff y la incorporación a los estudios de Universum-Film AG –más conocidos por su nombre abreviado Ufa– tendrá lugar unas semanas más tarde. Recién llegado a la ciudad, y antes de hacerse cargo de sus obligaciones con la productora cinematográfica, acompaña a Anna a visitar las legendarias instalaciones de la Bauhaus en su nueva sede de Dessau, ya que había tenido que abandonar Weimar en 1925 por problemas políticos. Sin duda, tuvo que ser un viaje

emocionante para ambos. Anna estaba ansiosa por mostrarle una institución a la que se sentía muy unida artística y emocionalmente, ya que había sido alumna del centro desde 1921 hasta 1924, fecha en la que, tras haber conocido a Agnieszka, decide desplazarse provisionalmente a Cracovia, donde amplió sus estudios artísticos en la Academia de Bellas Artes con Karol Frycz –que, más tarde, sería tutor de Tadeusz Kantor. Los métodos didácticos de la Bauhaus, así como el concepto integral del arte que proponía, fascinaron a Fèlix. Lo que más le interesó fue la atención que concedía a la coreografía y al mundo escénico en general. Hicieron el viaje en un BMW Wartburg que la compañía cinematográfica había puesto al servicio de Fèlix. Aunque habían dejado Berlín con la intención de hacer un viaje corto a Dessau para ver el centro y recorrer las inmediaciones, la estancia se prolongó y permanecieron tres semanas.

Ésta circunstancia les permite conocer de cerca a Oskar Schlemmer y sus teorías teatrales. En ese momento Schlemmer trabajaba en una pieza titulada *Gesture Dance*, en la que también intervenían Siedhoff y Kaminsky. Anna, que se había beneficiado de los conocimientos de Schlemmer previamente, consiguió que éste los aceptase a ella y a Fèlix en las múltiples sesiones de trabajo que estaba desarrollando –aunque sólo en calidad de oyentes–, que incluían tanto discusiones teóricas, como aspectos gráficos y evoluciones físicas sobre el escenario. La obra era eminentemente didáctica y, de alguna manera, iba encaminada a demostrar las teorías que el artista estaba explorando en ese momento, algo que era crucial no sólo en la carrera de Schlemmer sino también en la dinámica general que alimentaba el espíritu de la Bauhaus. Sistemático y obsesionado con la teoría teatral, desde 1911 Oskar fue anotando en un diario cada uno de los aspectos que consideraba centrales en el hecho escénico. En su programa educativo resultaba esencial la consecución de un equilibrio natural entre la teoría y la práctica, algo

que planteaba recurriendo a los mitos clásicos de Apolo y Dionisos. Mientras que Apolo –dios ligado al intelecto– servía para identificar la teoría, Dionisos y sus festividades salvajes encarnaban la práctica escénica. Eran dos opuestos que, necesariamente, tenían que convivir.¹ Schlemmer se servía del dibujo con el fin de resolver problemas escénicos relacionados con el movimiento y el espacio. Esta metodología deslumbró a Fèlix, ya que abría para él un campo de reflexión desconocido. Acostumbrado como estaba a la escena española, cuyos montajes se caracterizaban por seguir manteniendo el antiguo precepto de mimesis aristotélica, esta forma de entender el hecho teatral –donde la danza ocupaba una parte central– era toda una revelación. Las osadías escénicas de la vanguardia española en ningún caso llegaban a este grado de reflexión. Los elementos plásticos puestos al servicio de lo teatral en España seguían teniendo un sentido colateral, seguían siendo decorados y no parte intrínseca de la actuación. «Aunque acosado por dudas sobre la especificidad de los dos medios, el teatro y la pintura, Schlemmer consideraba que eran actividades complementarias: en sus escritos describe claramente la pintura como investigación teórica, mientras que la actuación –el teatro– era la “práctica” de esa ecuación clásica... “Padezco un debate entre dos espíritus dentro de mí: Uno orientado hacia la pintura, o más bien filosófico-artístico, el otro, teatral; o, para decirlo bruscamente, un espíritu ético y un espíritu estético”».²

La puesta en marcha de *Gesture Dance* partía de un sistema de notación que describía gráficamente los pasos y movimientos de los bailarines. Siguiendo estas directrices, tres figuras vestidas con los colores primarios rojo, amarillo y azul

1 Ver Goldberg, RoseLee (2001), *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, New York.

2 *Ibidem*, p. 103.

ejecutaban complicados gestos «geométricos» combinados con «acciones cotidianas banales», como estornudos o risas. Esta metodología —que, como queda dicho, estaba al servicio de un ejercicio eminentemente didáctico— revela la interacción de los soportes. Va de la forma bidimensional (notas y pintura) a lo tridimensional inanimado (relieves y escultura) y, finalmente, a lo tridimensional animado (cuerpo humano).³

Otro aspecto central en la apreciación escénica de Schlemmer es el análisis espacial, preocupación común a todos los que estaban involucrados en las investigaciones formales de La Bauhaus. Siguiendo una corriente propia del contexto cultural de los años 20 en el que se movía el artista, participaba de la idea del espacio entendido como «volumen sentido» —*Raumempfindung*— y fue a esta «sensación del espacio» a la que Schlemmer atribuyó el origen de todas sus producciones de danza. Explicaba que «a partir de la geometría del plano... una estereometría del espacio evoluciona siguiendo la línea vertical que marca el movimiento de la figura del bailarín».⁴

Acostumbrado a la deriva de la vanguardia española —de otra estirpe— donde el ingenio se ponía al servicio de una narrativa dislocada, pero siempre íntimamente ligada a la experiencia inmediata, este grado de abstracción, esta mística geométrica dejó a Fèlix con la boca abierta. Su paso por la Bauhaus, junto a otras experiencias berlinesas, sirvió para que adquiriese una conciencia del cuerpo que antes no tenía.

De regreso en Berlín, Volker le muestra los estudios y le presenta al equipo con el que empezará a trabajar desde ese momento. La Ufa estaba desarrollando una técnica sonora —que hasta la fecha se había traducido en intentos fallidos— cuyo destino final era la creación de producciones cinematográficas habla-

3 *Ibidem*, p. 103-104.

4 *Ibidem*, p. 104.

das en varios idiomas. Teniendo en cuenta el potencial de la lengua española en el continente americano había depositado gran confianza en el mercado hispano y éste había pasado a convertirse en uno de sus objetivos prioritarios. Los estudios entendían que Fèlix Bermeu— una vez que el nuevo sistema sonoro fuese una realidad— sería una figura clave para establecer una política agresiva de inmersión en el mercado hispano. Volker, pasadas apenas unas semanas, confirmó el potencial de Fèlix y firmó con él un contrato sustancioso en calidad de asesor del nuevo departamento sonoro, que incluía no sólo operaciones relacionadas con la producción, sino también con la distribución. Este puesto de asesor, en realidad, ponía al descubierto los tanteos por los que pasaba la industria. A la espera de que la técnica sonora estuviese desarrollada, Fèlix fue empleado en tareas que servían para establecer la transición entre el cine mudo y el sonoro. A partir de entonces, estará en estrecho contacto con empresas distribuidoras internacionales con el fin de facilitar lazos comerciales con otros países.

Cuando Fèlix se integra en la Ufa la situación financiera de los estudios, a pesar de ser los más poderosos de Europa y los únicos competidores serios de la industria de Hollywood, era delicada. El intento de organizar una cooperativa para la distribución entre Ufa, Paramount y Metro-Goldwyn resultó fallido. Los esfuerzos por corregir la deriva económica se tradujeron en películas de enorme presupuesto como *Metrópolis*, de Fritz Lang, cuya producción alcanzó los cinco millones y medio de marcos. Sin embargo, esta estrategia no dio los resultados esperados. Con el fin de prevenir el colapso definitivo, en marzo de 1927 —poco tiempo después de la llegada de Fèlix a los estudios—, éstos pasan a ser controlados por Alfred Hugenberg, oponente de la democrática República de Weimar y miembro del Partido del Pueblo, vinculado con la extrema derecha alemana. Hugenberg estaba interesado en utilizar los estudios en

beneficio de sus propios intereses políticos, de tal manera que este giro facilitó la toma de control de la Ufa por parte de los nazis en los años treinta. Sin embargo, hasta el momento en el que Fèlix abandona los estudios, éstos gozan de cierta independencia y se centran en la revitalización de la industria mediante el sistema sonoro.

La incursión del cine sonoro supuso un duelo entre los dos gigantes fílmicos del momento, EEUU y Alemania, que mediante esta técnica procuraban no sólo afianzarse sino monopolizar el mercado internacional. El ingeniero estadounidense Lee de Forest —que en 1907 inventó la lámpara de tres electrodos e hizo posible la radiotelefonía— fue uno de los antecesores del cine sonoro. En 1922 puso a prueba el sistema Phonofilm —sonido óptico impresionado fotográficamente en la misma película que la imagen— que fue utilizado en más de un millar de filmes de muy breve duración y que estuvo vigente en algunos cines hasta 1927. Se trataba de un método muy parecido al utilizado posteriormente por la industria, pero De Forest nunca fue capaz de negociar favorablemente con las productoras afincadas en Hollywood. Estos antecedentes permitieron la consagración del cine sonoro con el estreno mundial en octubre de 1927 de la producción *El cantante de jazz*, de Alan Crosland, que utilizaba el sistema Vitaphone. Por su parte, los ingenieros alemanes Engl, Massolle y Vogt, desde 1919, habían conseguido incorporar la banda sonora sobre el filme siguiendo la patente de Triergon, que fue la que abrió el cine sonoro al continente europeo. Sobre las patentes antedichas, en Europa se estableció el gran trust alemán Tobis-Klang Film —ligado a la Ufa— y, en Estados Unidos, RCA y Western Electric, poniendo en marcha sus respectivos mecanismos comerciales para ganarse el mayor mercado posible.

En estos momentos de tanteos iniciales la Ufa puso en marcha varias iniciativas relacionadas con las producciones

habladas siguiendo tres formas de actuación que propiciaron tres productos diferentes: películas con producción enteramente española —que alquilaban los estudios alemanes—; cintas filmadas en España con equipo mudo sonorizadas posteriormente en Alemania; y, por último, realizaciones en lengua española cuya producción era controlada completamente por la Ufa, pero que contaba con la colaboración de profesionales de habla española. Aunque los estudios se beneficiaron de las tres posibilidades, lógicamente, propiciaron y privilegiaron la tercera opción, ya que suponía un control total del producto tanto en un sentido financiero como industrial.

La figura de Fèlix dentro de los esquemas de producción de la Ufa resultó peculiar, ya que, aunque en principio responde a la necesidad de reclutar profesionales extranjeros para potenciar la industria alemana en el mercado internacional, disfrutó de atribuciones que fueron mucho más allá de las que tenían los técnicos procedentes del extranjero para producir películas en lenguas foráneas. No quedó relegado a proyectos colaterales, ni encadenado a tareas específicas relacionadas con las producciones en español —caso de traductores, guionistas o directores— sino que fue una pieza clave en los engranajes generales del nuevo departamento sonoro. Su condición de asesor —que pasó por la redacción de múltiples informes sobre la idoneidad de cada una de las tres fórmulas indicadas— da cuenta de la consideración especial que tenía. De hecho, se vio envuelto en producciones de los tres tipos, pero siempre estaba en el equipo como un agente intermediario. Se convirtió en la bisagra sobre la que reposaría la puerta del cine alemán abierta al mercado hispano. No obstante, esta puerta nunca acabaría de abrirse del todo, ya que la industria americana engulló el mercado vertiginosamente. Hasta que esa circunstancia fue aceptada como un hecho cierto su labor incesante para Ufa lo condujo por experiencias del mayor interés.

El paso de Fèlix por Berlín, en realidad, nunca supuso un asentamiento definitivo. Estuvo muy lejos de llevar una vida sedentaria y aposentada, ya que el contrato con la Ufa le obligó a viajar a distintos puntos de Europa con el fin de reafirmar la expansión comercial de la empresa para la que trabajaba. Estos viajes, sin duda, no fueron inocentes. Aunque fueron realizados bajo el pretexto del intercambio mercantil, no podían ocultar lo que ahora sería llamado espionaje industrial. Su verdadero objetivo era conocer los avances que otros estudios estaban consiguiendo en relación con la sonorización de las películas e indagar en las formas de producción que éstos aplicaban de cara al mercado internacional. Además de viajar a España con frecuencia, conoció las instalaciones de la British International Pictures —localizadas en Elstree, cerca de Londres—, así como los estudios checoslovacos de Barrandov, ubicados en las colinas de Praga. También viajó a Roma, para visitar Cinecittá, y a París, donde el cine industrial corría paralelo a experimentos de vanguardia que tendrían un calado imperecedero en la historia del cine. Sus viajes a la capital francesa resultaban particularmente pertinentes porque, en 1929, los estudios norteamericanos pusieron en marcha la producción de películas en lengua española, iniciativa que —además de suponer el reclutamiento de técnicos hispano hablantes para Hollywood— se tradujo en una maniobra comercial que incluía una sede en París. Con el fin de dar salida a las producciones multilingües —incluidas las españolas— la Paramount compró los estudios Des Reservoirs, localizados en Joinville-le-Pont, en las inmediaciones de París. Durante el primer año, los estudios americanos pusieron al cargo del departamento de producciones hispánicas de Joinville a los chilenos Adelqui Millar y Jorge Infante. Ellos eran los intermediarios de Fèlix cuando éste se desplazaba a París con la excusa de promover arreglos comerciales entre Alemania y EEUU. Sin embargo, Fèlix nunca congenió del todo bien con ninguno de los dos, entablando desde el principio una turbia relación.

París, en aquellos años, hervía y Fèlix no fue ajeno a esa actividad. Sin embargo nunca formó parte del ambiente artístico y cultural de la ciudad, ya que, en un sentido estricto, no pertenecía a la misma. Ello no impidió que conociese lo que allí sucedía. El pintor catalán Castanyer, que había abierto un restaurante —llamado, precisamente, *Le Catalan*— frente al estudio de Picasso en la rue des Grands Augustins, le sirvió de enlace. La visita a este establecimiento se convirtió en una cita obligada para Fèlix cada vez que acudía a la ciudad. A pesar de que era dado a la vida mundana y en sus años previos en Madrid se había entregado con pasión a las tertulias de los cafés, en París no tuvo tiempo para ello, o no quiso hacerlo, de manera que a pesar de la actividad frenética que allí se desarrollaba conoció este mundo de perfil. Eso sí, tuvo ocasión de acudir —más como convidado de piedra que como auténtico protagonista— a las famosas tertulias surrealistas en las que André Bretón ejercía el mando. Años más tarde, ésta era su opinión sobre Bretón: «Con actitud de jerarca y salud de antílope cagaba sentencias como nadie. Su única virtud era repetir a los cuatro vientos que se había liberado de los servilismos musicales. Sin embargo, no se daba cuenta de que se encontraba preso en una jaula de grillos».⁵ De sus encuentros esporádicos con el grupo, destaca el trato con Tristan Tzara, que, sin renunciar a su estirpe dadaísta, empezaba a dejarse ganar por la ortodoxia bretoniana. Años más tarde, Fèlix se encontrará con él en Terrassa en circunstancias muy diferentes.

Unos meses antes de sus acercamientos a los estudios americanos de Joinville, Fèlix ya había tenido ocasión de familiarizarse con el ambiente cinematográfico de París y había sido testigo del revuelo que había causado la primera osadía fílmica de los españoles Luis Buñuel y Salvador Dalí, que al producir *Un perro andaluz* habían entregado a la historia del cine una de

5 Cuaderno de notas de 1961. Archivo de Fèlix Bermeu.

sus obras cumbre. La película, que sirvió para secundar las actividades surrealistas cuando éstas estaban en un momento de apogeo, creó una agitación mediática a la que Fèlix, sin duda, no pudo sustraerse. Sin embargo, todos los testimonios al respecto muestran una enorme tibieza por su parte, contagiada de cierta animadversión, a pesar de que también revelan un innegable reconocimiento. Aunque no tenemos ni un solo testimonio directo que nos permita conocer con propiedad su punto de vista, disponemos de datos indirectos gracias al intercambio epistolar que mantenía con su hermano Ireneu. Éste le dice en una carta: «Me hablas de la película de Luis Buñuel, por el que profeso una antipatía, por razones que conoces de sobra, que no voy a esconder (qué lástima haberme perdido aquella travesura tuya del año pasado), y me dices que no me dejará indiferente, que me alcanzará hasta el tuétano... terminas diciendo, menudo escándalo, seguro que están contentos, pero eso es todo... cómo es posible que no te extiendas sobre la reacción de los diarios *parisiens*». ⁶ En otra carta, inmediatamente posterior, continúa «y persistes en tu silencio sobre la película de Buñuel. ¿Qué te habré hecho? Ahora ya no me acuerdo ni del título porque que[sic] tanto ensayo me ha hecho perder la carta en la que la mencionabas. Ah, Margarita me ha dicho que Federico estaba molesto. No me extraña. Con todo lo que ha tenido que pasar y ahora esto». ⁷

No sabemos a qué se debe ese silencio oneroso, pero la primera carta de su hermano nos da la pista de un encontronazo con Buñuel que había tenido lugar el año anterior. Ésta puede ser la clave de todos los pronunciamientos posteriores de Fèlix Bermeu sobre el director. El incidente tuvo lugar durante uno de los viajes profesionales de Fèlix a Madrid, que coincidía también

6 Carta fechada el 25 de noviembre de 1929. Archivo de Fèlix Bermeu.

7 Carta fechada el 30 de diciembre de 1929. Archivo de Fèlix Bermeu.

con una visita de Buñuel a la ciudad –ya instalado en París– bajo las circunstancias que él mismo explica en su libro de memorias *Mi último suspiro*:

«En 1928, por iniciativa de la Sociedad de Cursos y Conferencias de la Residencia, vine a Madrid para hablar de cine de vanguardia y presentar varias películas: *Entreacto*, de René Clair, la secuencia del sueño de *La Fille de l'eau*, de Renoir, *Rien que les heures*, de Cavalcanti, así como varios planos con ejemplos de máximo ralentí, como el de una bala saliendo lentamente del cañón de un arma. Lo mejor de la sociedad madrileña, como suele decirse, asistió a la conferencia, que tuvo verdadero éxito...

Antes de empezar la conferencia, dije a Pepín Bello que el momento me parecía muy indicado, ante aquel distinguido público, para anunciar la apertura de un concurso de menstruación y señalar el primer premio. Pero aquel acto surrealista –al igual que tantos otros– no llegó a realizarse».⁸

Buñuel, sin embargo, omite todo comentario sobre el altercado que tuvo lugar al comienzo de la presentación y que estuvo a punto de arruinarla. El protagonista del mismo fue Fèlix –alentado, quizá, por Andrés Carranque de Ríos–, que soltó una riestra de improperios contra el director –una de las escasas ocasiones en las que la frialdad de su carácter pareció no asistirle– y acabó rompiendo parte importante del mobiliario de la sala. La bronca acabó con la intervención de la policía. Si bien no culminó en el arresto de Fèlix, sirvió para que éste abandonase el lugar. Una vez que se fue, el acto pudo continuar.

No sabemos si la omisión en la obra autobiográfica de Buñuel –un libro ganado por la honestidad y la transparencia– es intencionada o más bien fruto de un fallo de la memoria de su

8 Buñuel, Luis (1982-85), *Mi último suspiro. Memorias*, Plaza & Janés Editores, Barcelona, p. 102.

autor, problema del que él mismo previene al lector en el prólogo del libro. Lo cierto es que, sea una omisión voluntaria o un hueco del recuerdo, fue un hecho que no puede pasar desapercibido. Carranque de Ríos, poco después de que Fèlix regrese a Berlín, le envía una carta en la que le expresa su visión de los hechos. «El todo Madrid habla de ello. La mayoría se ha puesto de acuerdo en una explicación insidiosa. Dicen que es la envidia (ese gusano que consume a los de nuestra raza), pero yo sé que no es así. Porque tú no conoces la envidia. Donde otros ponen la envidia tú alojas el deseo. Lo que la mayoría ignora es la impostura de estos señoritos altivos, esclavos de sus ambiciones de vanguardia... Yo sé que el artículo de *La Gaceta Literaria* es injusto. También sé que te ha hecho daño, pero ellos no. Déjalo estar».⁹

Carranque de Ríos se refiere al artículo que Luis Buñuel había escrito hacía unos meses con motivo del estreno de *Metrópolis*, cuya distribución en España promovió el propio Fèlix, que conocía estrechamente a una buena parte del equipo y que, además, había hecho una contribución en la película. Posiblemente, éste haya sido el detonante de la bronca —cuyas razones últimas, oscuras siempre, resultan difíciles de desvelar. Buñuel se expresaba en los términos que siguen al reflexionar sobre la película en dicho artículo:

«Aquellos que consideren el cine como un discreto narrador de historias sufrirán con *Metrópolis* una honda decepción. Lo que allí se nos cuenta es trivial, ampuloso, pedantesco, de un trasnochado romanticismo. Pero si a la anécdota preferimos el fondo plástico-fotogénico del fin, entonces *Metrópolis* colmará todas las medidas, nos asombrará como el más maravilloso libro de imágenes que se ha compuesto.... ¿No resulta descorazonador que contando con tales descomunales medios la obra de Lang no haya sido un dechado de perfección? De la comparación

9 Carta fechada el 12 de septiembre de 1928. Archivo de Fèlix Bermeu.

de *Metrópolis* y *Napoleón*, los dos más grandes filmes que ha creado el cinema moderno, con otros mucho más humildes, pero también más perfectos, más puros, nace la provechosa lección de que el dinero no es lo esencial para la producción cinematográfica moderna. Compárese *Rien que les heures*, que sólo costó 35.000 francos, y *Metrópolis*. Sensibilidad, primero; inteligencia, primero, y todo los demás, incluso el dinero, después». ¹⁰

Aunque desconocemos a qué se refería Carranque de Ríos cuando hablaba de la «impostura de los señoritos» —en clara alusión a Buñuel—, e independientemente de que estemos de acuerdo o no con la apreciación del director sobre *Metrópolis*, no deja de resultar sorprendente que, en el citado libro de memorias, Luis Buñuel —a pesar de lo que había escrito en *La Gaceta Literaria*— mencione la obra de Lang como una de las que tuvo mayor impacto en su carrera: «De las películas que más me impresionaron, imposible olvidar *El acorazado Potemkin*... [y] sobre todo, las películas de Fritz Lang. Fue al ver *Der müde Tod* cuando comprendí sin la menor duda que yo quería hacer cine... Esta sensación se agudizó con otras películas de Fritz Lang como *Los Nibelungos* y *Metrópolis*». ¹¹

Es cierto que estas declaraciones no invalidan, necesariamente, el juicio crítico anterior, pero, sin duda, alimentan la duda sobre su honestidad y pueden justificar el cabreo de Fèlix, espoliado por la supuesta impostura de la que hablaba Carranque. Quizá, todo ello pueda quedar reducido a una simple discrepancia de criterios de corte económico ligados a la producción cinematográfica que hizo hervir la sangre de Fèlix, por lo general, poco dado a este tipo de excesos. Sin embargo, no debemos perder de vista otro asunto que pudo haber contribuido al enfrentamiento:

10 Buñuel, Luis, «Metrópolis», *La Gaceta Literaria. Ibérica-Americana-Internacional: Letras, Artes, Ciencias*, Madrid, n. 9, 1 de mayo, 1927.

11 Buñuel, Luis (1985-82), *Mi último suspiro. Memorias*, Plaza & Janés Editores, Barcelona, p. 88.

los círculos mundanos en los que se movían Ireneu y Carranque de Ríos –que Fèlix también frecuentaba– y las aficiones allí desplegadas –que incluían una sexualidad que contradecía la ortodoxia heterosexual. Esto pudo haber servido para añadir leña a un fuego avivado de antaño. No existen muchos indicios al respecto, ya que el halo de vergüenza y pudor que rodeaba el tema pudieron haber actuado como capas disuasorias para cualquier tipo de testimonio, sin embargo, hay elementos suficientes para probar que Ireneu y alguno de sus amigos, incluido Carranque de Ríos, tropezaron con la manifiesta beligerancia machista de Luis Buñuel, algo que acabó en un desencuentro que duraría de por vida. Fèlix, cómplice siempre de las actividades de su hermano, debió de sentirse profundamente contrariado. Más adelante, cuando tengamos ocasión de hablar de la intimidad de Ireneu y Federico García Lorca, encontraremos la prueba irrefutable de un roce al respecto. El director, en sus memorias, explica que profesaba un recelo manifiesto hacia los homosexuales e incluso confiesa haberles provocado abiertamente haciendo el papel de cebo para la bronca en baños públicos. Cuando habla de su íntimo amigo, Lorca, da cuenta de esa intolerancia:

«Alguien vino a decirme que un tal Martín Domínguez, un muchachote vasco, afirmaba que Lorca era homosexual. No podía creerlo. Por aquel entonces en Madrid no se conocía más que a dos o tres pederastas, y nada permitía suponer que Federico lo fuera.

... [Le] dije a Federico en voz baja:

– Vamos fuera. Tengo que hablarte de algo muy grave.

Un poco sorprendido, accede. Nos levantamos. Nos vamos a una taberna cercana. Una vez allí, digo a Federico que voy a batirme con Martín Domínguez, el vasco.

– ¿Porqué? –me pregunta Lorca.

Yo vacilo un momento, no sé cómo expresarme y a quemarropa le pregunto:

– ¿Es verdad que eres maricón?

Él se levanta, herido en lo más vivo, y me dice:

– Tú y yo hemos terminado». ¹²

Este tipo de incidente, que denuncia el carácter homófobo de Luis Buñuel –aunque no deja de tener un carácter anecdótico–, está ligado con el talante machista del director, algo que marca una gran distancia respecto a Fèlix y que tuvo que servir, igualmente, para minar la relación. La capacidad de éste para relacionarse con el género femenino en igualdad de condiciones, para propiciar relaciones simétricas con las mujeres, lo coloca en una vanguardia ideológica que no todos los artistas vanguardistas de la época pudieron suscribir a pesar de la sagacidad, osadía y calidad de sus pronunciamientos artísticos. Buñuel, sin duda, fue uno de esos artistas que, a pesar de pertenecer a la vanguardia artística del momento, fueron incapaces de sustraerse a estructuras sociales antiguas, algo que, sin duda, puede servir para explicar la sima ideológica que lo separaba de Fèlix. Resulta tremendamente revelador, por ejemplo, que el propio Buñuel en su libro de memorias ignore en todo momento a Concha Méndez, a pesar de haber mantenido con ella un noviazgo de más de cinco años –la conoció en San Sebastián en 1918 y mantuvieron una relación hasta 1924. Esto contrasta con las vívidas imágenes que tiene de algunos de los prostíbulos madrileños de la época, que se traduce en el recuerdo de los nombres de alguna de las prostitutas. Será la propia Concha Méndez quien se ocupe de aclararnos el carácter de su relación con Luis Buñuel y de explicar que se sentía contrariada por el hecho de que éste siempre había esquivado presentarla en su círculo de amistades –refiriéndose a sus compañeros de la Residencia de Estudiantes– y que, por tanto, se encontraban de forma secreta. Con el tiempo, conocerá a buena parte de los compañeros y

¹² *Ibidem*, p. 64-65.

amigos de Buñuel, pero por otras vías.¹³ Por contraste, habla de Fèlix como de alguien que entró en su vida sin provocar resquemor, con las puertas abiertas hacia adentro y hacia fuera, dispuesto a dejarse conocer y a conocer a los demás, ajeno a todo prejuicio de género. Algo de lo que se beneficiaron tanto Concha Méndez como otras muchas mujeres que luchaban a brazo partido por sacarse de encima la horma de un zapato completamente inadecuado para la época en la que vivían.

En el mencionado libro de memorias, dictado por Concha a su nieta, avanza estimables y enternecedores detalles sobre su peripecia vital y se extiende sobre los múltiples esfuerzos que tuvo que hacer para encontrar la libertad individual ligada a su condición de mujer y para conseguir reconocimiento a su condición de poeta. Su encuentro con Fèlix —que coincide con uno de los viajes que éste hacía a Madrid desde Berlín—, tuvo lugar el mismo escenario en el que conoce a Federico García Lorca. Sucedió en los términos que siguen:

«En el Palacio de Cristal del Retiro se presentó [...] una exposición de pintura iberoamericana, en cuya inauguración Federico [García Lorca] ofreció una lectura de poemas. En aquel espacio transparente, con vista a la parte alta de los árboles, a las copas frondosas, ahí se me transformó el mundo. Federico recitaba expresándose con las manos; no era sólo de la voz de donde emanaba la poesía, sino de todo el cuerpo [...] Mientras escuchaba a Lorca, empecé a sudar: “esto también lo hago yo” —me decía. Tuve una convulsión terrible. Sufrí tal descubrimiento que me quedé encharcada. Al terminar, le entregué un ramo de flores que había llevado conmigo y las fue repartiendo entre las gentes: “las regalo todas —me dijo— porque el recuerdo será más hermoso que las flores mismas”. Quedé

13 Ulacia Altolaquirre, Paloma (1990), *Concha Méndez. Memorias habladas, Memorias armadas*, Prólogo de María Zambrano, Mondadori, Madrid.

contentísimas. Y fue esa noche, al volver a casa, cuando, en silencio, por la alegría, escribí mis primeros poemas.

Unos meses más tarde, asidua ya del Palacio de Cristal, conocí también a Fèlix [Bermeu] que venía de Berlín, donde trabajaba en el cine alemán; volví a encontrarme con él a la mañana siguiente y le mostré mis cosas. “¿Pero cuándo has empezado a escribir?” –me preguntó. Se quedó deslumbrado. Fèlix y yo empezamos a citarnos, para aprender cosas, en el banco de un parque. Nuestra amistad fue creciendo y conocerlo me abrió las puertas a un mundo nuevo. Algo que ni el propio Federico había conseguido con su poesía. Me introdujo en los paisajes ignotos del hombre moderno: un ser carente de prejuicios, listo para abrirle los brazos a una mujer nueva. Fèlix, en tantos sentidos, pero en ese en particular, fue, sin duda, un hombre extraordinario».14

Casualmente, en 1929, durante uno de sus viajes a Londres coincide con su amiga Concha Méndez –que se había establecido en la ciudad unos meses– y con Saturnino Ulargui –que había ido a rodar a los estudios británicos BIP la película *La canción del día*, una de las primeras películas sonoras en lengua española, con guión de los dramaturgos Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, música de Jacinto Guerrero y dirección de G. B. Samuelson. Concha Méndez nos ha dejado un vívido recuerdo de su visita a los estudios en compañía de Fèlix y Saturnino en un artículo publicado posteriormente en el diario porteño *La Nación*, una vez que había dejado Londres y se había instalado en Argentina.

«Iba acompañando a Fèlix, recién llegado de Berlín, y de Saturnino Ulargui, que visitaba los estudios por primera vez para poner en marcha un nuevo filme. Tras media hora de rodar entre aquel maravilloso panorama, el coche se detuvo ante los

14 *Ibidem*, pp. 46-47.

estudios que deseábamos visitar. Frente a nosotros, las enormes naves de British International Pictures. En grandes letras negras sobre el blanco de los muros, el letrero que los anuncia. La entrada, una amplia verja custodiada por un severo guardián. Entregamos los documentos de presentación... Por fin, un secretario, el de la sección de distribuciones y compras, ha salido a nuestro encuentro. Pasamos del jardín a los hangares. De un lado ha quedado el vasto restaurante y los laboratorios. Del otro, una larga fila de coches particulares pertenecientes todos a gentes que allí trabajan.

Paseamos, franqueando puertas y puertas, al lugar donde están instaladas las oficinas de dirección, administración, propaganda, distribución, etc. De allí nos conducen al pabellón inmediato, en donde se filman unas escenas. Hemos atravesado un verdadero laberinto. Decoraciones, maquetas, cables tendidos maderaje. A nuestro paso, una calle entera, casi un barrio en su tamaño natural, por donde circulan automóviles y transeúntes, como en las calles verdaderas. La calle se ha iluminado en su noche trágica, se ha animado en su supuesto cotidiano vivir, y espera el suceso. ¿Qué va a ocurrir en esa calle? Hay en aquel ambiente y en aquel momento una indudable atmósfera de misterio. Como general en jefe, el director, o cineasta, domina el movimiento con la potente voz de su megáfono, ayudado por la legión de sus ayudantes.

Para la más cómoda presentación de las principales “estrellas”, fuimos invitados a almorzar en el restaurante de los grandes estudios. Allí acuden los artistas con la indumentaria del personaje que en el filme representan. Hay hasta policías de broma. Resulta como la comida de un carnaval. Este momento de descanso es aprovechado por los artistas para dar rienda suelta a sus expansiones. Se charla, se ríe, se divierten.

Entre los artistas que nos acompañan está Carl Brisson, escandinavo. Y un joven egipcio de extravagante aspecto. Nos

habla de su neurastenia, producida por el clima de Berlín, y de su sueño de marchar a California, a Hollywood.

Carl Brisson, además de actor cinematográfico, es cantante de ópera, y el ídolo de las londinenses, hasta el punto de que, en cada representación, la policía ha de intervenir custodiándole contra el asedio de las enamoradas. Son las mismas que, cuando el actor sale de viaje, acuden a la estación a ofrecerle flores y a rendirle el tributo de su admiración. En el chalet que en Elstree posee este ídolo, hemos sido invitados a tomar el té. Tiene la confortable residencia un gran sello de personalidad. Se me brinda amablemente, un pequeño concierto de música española, que es a veces acompañado con un gracioso ¡olé! del escandinavo, que no conoce España sino a través de unas escenas cinematográficas, al parecer, rodadas poco antes de nuestra visita... Entre otras curiosidades, me muestra Brisson un archivo con más de cincuenta mil cartas de amor recibidas de distintos países. Pertenecen a enamoradas de diversas nacionalidades. A estas cartas responde su secretario particular, enviando las gracias y una fotografía. El héroe me relata múltiples y fantásticas anécdotas de su vida, las cuenta en un sencillo tono de ingenuidad; porque el héroe es un ser sencillo e ingenuo, dotado, eso sí, de un físico excepcional que le ha servido hasta el presente para recibir nada menos que cincuenta mil declaraciones amorosas.

Fèlix, poco después de salir, me confiesa muy contrariado que tuvo que hacer grandes esfuerzos para no meterle la tetera por la boca al héroe escandinavo durante el concierto de música española, ya que sus interjecciones estuvieron a punto de sacarlo de quicio. Se contuvo porque le dio lástima el asedio sentimental al que estaba siendo sometido, me dice». ¹⁵

El tiempo que Fèlix pasó en Berlín, en aquellos periodos en los que las obligaciones profesionales no lo hacían desplazarse a

15 Copia recogida en los archivos de Fèlix Bermeu, sf.

otros países, le sirvió para tener un conocimiento profundo del cine alemán en un momento cumbre de su historia, de manera que pudo ver una buena parte de las producciones más importantes del periodo mudo de los primeros años veinte —cuando fue creada la poética del expresionismo cinematográfico— cuya inercia formal se filtró, aunque con las variantes necesarias, en las producciones sonoras posteriores. También tuvo ocasión de tratar con los artífices más significativos de estas producciones. Algunas de esas relaciones perduraron de por vida. Entre los directores que trató se encuentran Fred Sauer, Joe May, Fritz Lang, Josef von Sternberg y F.W. Murnau. No obstante, al último no tuvo ocasión de tratarlo demasiado porque poco después de la llegada de Fèlix a Berlín Murnau se trasladó a Hollywood, siendo *Fausto* la última producción que dirigió para Ufa. De entre todos ellos, con quien mantuvo una relación más estrecha fue con Fritz Lang y con Josef von Sternberg, ya que colaboraron en algunos proyectos. De acuerdo con la especial condición laboral que tenía en los estudios, Fèlix podía incorporarse a los rodajes en calidad de observador sin limitaciones. En el caso de aquellas producciones que le interesaron de forma especial, consiguió que los estudios aceptasen incorporarlo al equipo creativo —eso sí, siempre en aspectos colaterales— a pesar de que su contrato, en principio, se limitaba a cuestiones de producción y distribución.

Durante el rodaje de la superproducción *Metrópolis*, Fritz Lang cuenta con sus aportaciones para crear los movimientos coreográficos de la mujer mecánica y de las masas proletarias, aspectos muy sobresalientes en la película. Fèlix aparece listado en los créditos de la cinta como coreógrafo de la misma, algo, de suyo, bastante inusual. Fèlix lamentará el resto de su vida no haber podido estar presente durante el estreno de la película en la lujosa y mítica sala de cine berlinesa Ufa-Palast am Zoo. Años más tarde, el trato profesional con Fritz Lang se prolongó con motivo de la película *M*, ya que los estudios esta-

ban valorando producir una versión en español, de tal modo que Fritz y Fèlix comenzaron a trabajar en un guión que garantizase una adaptación de calidad. Sin embargo, esta producción nunca llegó a realizarse.

El interés en crear una versión en español de *El ángel azul* explica también la relación que mantuvo con Josef von Sternberg, director de origen austrohúngaro establecido en los EEUU que había viajado a Alemania a finales de 1929 para producir la película, tras su exitosa carrera en Hollywood. La producción contó con la participación de Marlene Dietrich y fue filmada en los nuevos estudios de sonido de la Ufa en Neubabelsberg. Una vez más, a pesar de que Fèlix participó en múltiples sesiones de trabajo con el director, el intento resultó fallido. Tan sólo se harían dos versiones de la película, una en inglés y otra en alemán. A Fèlix debió de resultarle particularmente estimulante trabajar en un guión donde se contaban los avatares de un profesor cuya caída moral se desarrolla en el ambiente del cabaret berlinés de la época, escena que conocía muy bien y a la que tendremos ocasión de volver más adelante. A pesar de que los dos intentos de adaptación en los que Fèlix se involucró directamente resultaron fallidos, los procedimientos de trabajo demuestran que los estudios de la Ufa tenían unos métodos muy diferentes a los de Hollywood y estaban interesados en producir versiones que siguiesen de cerca la calidad artística del original, impidiendo que la rentabilidad económica sacrificase los resultados, como sucedía con las producciones americanas.

Tal y como demuestra su correspondencia con Sternberg, este breve pero intenso encuentro favoreció un intercambio de ideas –algunas de las cuales enteramente atribuibles a Fèlix– que fueron usadas posteriormente por Sternberg en dos producciones de Hollywood. La primera de ellas se corresponde con el rodaje de *Morocco* –película dirigida por el director nada más regresar de Alemania. Consiste en el travestismo del personaje

femenino protagonista –elegantemente vestido con un esmoquin–, interpretado por Marlene Dietrich –que había dejado los estudios de la Ufa para emprender una carrera nueva en Estados Unidos. La película sirvió para cimentar la carrera de uno de los mitos más sólidos de la industria de Hollywood, pero, esa escena en particular, sirvió también para afianzar una de las imágenes más genuinas y vigorosas del estrellato hollywoodiense, una imagen que promovía la ambigüedad, al lado de la elegancia, como insignias de una mujer nueva. Se trata de una dulce transgresión que, sin duda, se alimentaba del cabaret berlinés, donde los gestos rupturistas tenían un alcance que iba más allá de una simple audacia fílmica. Sternberg, en una carta dirigida a Fèlix, le expresa su pesar por no poder contar con su presencia durante el rodaje: «Lamento profundamente que no puedas estar entre nosotros en este día del que tanto habíamos hablado, el día en el que veríamos a Marlene vestida de hombre delante de las cámaras. Tu idea ha prendido en mí y ella la ha aceptado entusiasmada... Está feliz, pero sigue padeciendo por la dificultad que tiene en suavizar su acento... Mañana comenzamos el rodaje de la escena».¹⁶ Dos años más tarde Sternberg vuelve a escribirle para decirle que lo extraña en el curso de un rodaje y para expresarle que adaptará una de sus ideas. «He decidido hacerte caso. Marlene aparecerá en escena enfundada en un disfraz de simio siguiendo los movimientos que me has indicado. Sus bellos pómulos serán cincelados esta vez por la luz de Bert Glennon».¹⁷ Se trata de la película *La venus rubia*, rodada en 1932 para la Paramount. Marlene Dietrich protagoniza una escena en la que, como expresa la mencionada carta, aparece disfrazada de gorila. Dicha escena alcanza su momento álgido de sensualidad cuando el animal –siguiendo una coreografía muy

16 Carta fechada el 5 de junio de 1930. Archivo de Fèlix Bermeu.

17 Carta fechada el 12 de febrero de 1932. Archivo de Fèlix Bermeu.

eficaz— deja ver la mujer que lleva dentro retirando el disfraz de la cabeza. En este caso, la idea de Fèlix fue más allá de una simple indicación sobre el atuendo. Aunque en la carta no aparece ninguna mención al respecto, los archivos de Fèlix Bermeu conservan un esquema con anotaciones coreográficas para los movimientos de esa escena. Eso nos hace pensar que, quizá, éste se los envió a Sternberg por correo para que le sirviesen de guía, algo que cuadra muy bien con los procedimientos de Fèlix, tan dado a las colaboraciones breves relacionadas con movimientos coreográficos. En este caso, sin embargo, al contrario que en *Metrópolis*, su trabajo no aparece acreditado, tal vez por la modestia del mismo.

Los tratos de Fèlix en la industria alemana se extendieron también a actores como Asta Nielsen, Henny Porten, Conrad Veidt, Marlene Dietrich y Emil Jannings; productores como Erich Pommer y Seymour Nebenzal; guionistas como Thea von Harbou, Egon Jacobson, Heinrich Mann; escenógrafos como Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht; y directores de fotografía como Karl Freun y Günther Rittau. Sin embargo, estas relaciones nunca fueron más allá del terreno profesional y no llegaron a invadir el ámbito doméstico.

La visión del mundo de Fèlix Bermeu acusó un impacto de dimensiones considerables tras instalarse en Berlín. Este hecho, unido a la experiencia que iba acumulando y a las enseñanzas que recibía de su trato diario y de sus colaboraciones con los artífices de las grandes producciones cinematográficas alemanas, fueron alentando en él la idea de dirigir una película, algo que consideró seriamente en 1928. Dicha idea converge con otro de los espacios sociales en los que Fèlix se movía a finales de los años veinte: el mundo del cabaret, ligado a la preocupación por la identidad sexual.

Desde su llegada a la ciudad, Fèlix nunca dejó de tratar al grupo que había conocido en Madrid. Aunque, inicialmente, su

incorporación a los estudios de la Ufa lo mantuvo absorbido durante meses y ello lo obligó a estar apartado —además, tenía que ausentarse de la ciudad con frecuencia para visitar otros países—, desde mediados de 1928 su existencia parece haber encontrado un equilibrio entre su trabajo en los estudios cinematográficos y la vida mundana que siempre había llevado, algo que le permitió recuperar los encuentros con sus amigos y abrir las puertas a relaciones nuevas. A partir de esa fecha, empieza a celebrar fiestas en su casa —que, gracias a la colaboración de Anna Mergenthaler alcanzan un tono legendario— y vuelve a frecuentar asiduamente la compañía de Per Björnstrand, Elsa Ummel y Agnieszka Fidyk. No obstante, en esa época Anna y Agnieszka se habían distanciado y esta última había intimado con una artista alemana mucho mayor que ella, de nombre Rosa Braun, que era íntima amiga de Richard Huelsenbeck. De este modo, un nuevo agente entra en el círculo social de Fèlix para abrirle las puertas de una palpitante realidad: la vanguardia plástica del momento, que conocía solamente a través de los estudios cinematográficos, y siempre bajo el signo engañoso del espectáculo. No obstante, da la sensación de que Fèlix se mantuvo distante y que no profundizó en el conocimiento de ese mundo. Al menos eso es lo que se infiere de un análisis atento de sus archivos.

Todos ellos compartían una inquebrantable atracción por círculos marginales acodados en el cabaret berlinés. En realidad, algunos eran parte esencial de esa marginalidad, cuyos comportamientos cuestionaban de raíz la convención social del momento. Aunque Fèlix ya había sido expuesto a este tipo de actitudes durante los primeros encuentros con el grupo en Madrid, en Berlín tuvo ocasión de profundizar en esa forma de estar en el mundo y de descubrir una realidad subterránea poblada de seres que hasta entonces no había tenido ocasión de frecuentar. El cabaret —un espacio que hacía unos años había alumbrado uno de los movimientos de vanguardia más sagaces, el dadaísmo, sien-

do Berlín una de las ciudades europeas beneficiarias de esa energía renovadora— sirvió también para alumbrar un movimiento que encontró su nombre por aquel entonces: la transexualidad. El Berlín del momento —a pesar de la crisis, bullicioso y abierto en tantos sentidos— fue uno de los escenarios donde la expresión de la homosexualidad y de la transexualidad empezó a imponerse como una realidad creciente, siendo capaz de sacarse de encima la coraza que la oprimía en tantas otras ciudades. Algunos cabarets berlineses no sólo ofrecían espectáculos donde la ambigüedad sexual y el juego con el cambio de género eran centrales, sino que eran lugares donde el deseo sexual podía ser expresado libremente. Este tipo de conductas —a pesar de que no podían esquivar un estigma inevitable— fueron creciendo al lado de movimientos reivindicativos planteados desde flancos diferentes. Uno de los medios de reivindicación más activos y eficaces fue el mundo médico, y uno de sus representantes más notables fue Magnus Hirschfeld, personalidad que Fèlix tuvo ocasión de conocer gracias a Per Björnstrand, ya que en ese momento éste estaba siendo tratado por el doctor con el fin de afianzar la condición femenina que él reclamaba, pero que la naturaleza le había negado al nacer. En ese momento Fèlix pudo comprender con propiedad la razón de los ataques de melancolía y de la angustia que atenazaban a Per Björnstrand durante su estancia en Madrid. Entró de lleno en el epicentro del fenómeno de la transexualidad. Este fenómeno, con el paso del tiempo, ha adquirido una visibilidad notable, pero, entonces, era profundamente oscuro y secreto. Per era uno de esos seres que —habiendo nacido hombre— se había sentido desde niño preso de un cuerpo masculino que no interpretaba como suyo y que reclamaba la condición de mujer. Esta reclamación no dejaba de ser más que un grito desesperado que surgía con una fuerza misteriosa desde lugares que los demás no alcanzaban a ver y que cuando lo hacían era a costa de un esfuerzo enorme.

Magnus Hirschfeld fue uno de los primeros médicos que se ocuparon del fenómeno y que procuraron dar un cauce práctico al mismo, tanto en términos físicos como psicológicos e, incluso, legales. Sexólogo alemán autor de varios libros en torno a la homosexualidad, el travestismo y la problemática de la identidad sexual, Hirschfeld inventó el término «transexual» —que fue popularizado por Harry Benjamín cuarenta años más tarde— y describió el travestismo como la urgencia de presentarse y conducirse con la indumentaria del sexo contrario. Defendió que el travestismo era vital para el bienestar físico y emocional de los travestidos y luchó para cambiar legalmente sus nombres y expedir certificados que los protegiesen del acoso policial. En 1919 creó en Berlín el Instituto de Ciencias Sexuales —Institut für Sexualwissenschaft—, que puede ser considerada como la primera clínica moderna en atender temas relacionados con el género. Esta institución tenía un precedente en el Comité Humanitario Científico, fundado en 1897 con la participación del doctor Hirschfeld, que fue la primera organización mundial dedicada a reclamar el fin de la persecución legal y social de los comportamientos homosexuales y cuyas publicaciones y archivos supusieron una fuente de incalculable valor en dicho campo. Las investigaciones de Magnus Hirschfeld entorno a la sexualidad —particularmente la homosexual— lo convirtieron en un sexólogo eminente. Algunos creen que debe ser considerado más como promotor que como investigador, pero lo cierto es que su esfuerzo hizo posible la visibilidad de un fenómeno que, de otro modo, no hubiese tenido lugar. De hecho, entre 1930 y 1932 —forzado a dejar Alemania por su condición de homosexual y judío— emprende una gira mundial que corresponde con la cúspide de su carrera y que consigue una gran atención mediática, especialmente en Estados Unidos. Su clínica fue cerrada por los nazis en 1933.

Una de sus batallas más ardientes, emprendida desde el Comité Humanitario Científico –Wissenschaftlich-humanitäre Komitee–, consistió en la lucha para eliminar el parágrafo 175 del Código Penal Imperial que consideraba la práctica homosexual como un delito. Esta lucha fue apoyada por socialistas, comunistas y liberales, pero contaba con la férrea oposición de los sectores derechistas, particularmente del partido nazi. Sin embargo, el Código Penal no pudo ser revisado debido al giro histórico que dejó el poder en manos de los nacionalsocialistas. Sin duda, Magnus Hirschfeld merece ser considerado el padre de la transexualidad, y desarrolló un papel esencial en la época, si bien ha recibido acusaciones que han enturbiado su nombre. Fue acusado de extorsionar a algunos de sus clientes con el fin de recaudar dinero en beneficio de su causa y de vender patentes de medicamentos de dudosa eficacia, así como afrodisíacos y pastillas para curar la impotencia. Dichas acusaciones fueron hechas públicas en los periódicos de la época en relación con el suicidio del industrial Alfred Krupp, al cual supuestamente había intentado extorsionar con la ayuda de un joven ingeniero, sin conseguirlo.

Como queda dicho, Fèlix conoció a Magnus Hirschfeld a través de Per Björnstrand. El primer encuentro tuvo lugar en el club Die Bruke, un cabaret donde el doctor Magnus era conocido como «aunt Magnesia». Fèlix sintió una atracción temprana por la determinación política del personaje. Al mismo tiempo, le resultó altamente significativo el hecho de que, nada más conocerle, le mostrase un lisbo de madera –instrumento con fines masturbatorios– realizado en el siglo XIX.¹⁸ Dicho instrumento aparece en la película dirigida por el cineasta alemán Rosa von Praunheim bajo el título *El Einstein del sexo* –*Der Einstein des Sex*– dedicada enteramente a la vida del doctor Hirschfeld. El

18 Cuaderno de notas escrito tras el regreso de un viaje a Berlín realizado en 1969. Archivo de Fèlix Bermeu.

establecimiento Die Bruke —que Fèlix frecuentó algún tiempo—, además de ser conocido por sus desafiantes actuaciones musicales, protagonizadas por artistas travestidos que gozaban de gran popularidad, congregaba una importante actividad espiritista.

Fruto de esta actividad, Fèlix entra en contacto con una aristócrata argentina, llamada Salvadora Medina, que estaba casada con un millonario que era director del periódico porteño *Crítica*. A resultas de una relación anterior había tenido un hijo que se había suicidado. El padre del niño, al encontrarse con Salvadora años después del nacimiento —tras haberla dejado antes—, volvió a sentirse atraído por la mujer y le propuso que se fueran juntos. Por lo que parece, ella no quiso, y él, al sentirse rechazado, se vengó confiándole al niño el secreto de ser su padre, algo que precipitó su suicido. Salvadora Medina acudía al cabaret Die Bruke para encontrarse con un famoso vidente de la época que se había mudado de la India a Berlín por invitación de un industrial alemán. Años más tarde Salvadora lo llevó a Buenos Aires, y lo instaló en el hotel Plaza, a donde se la veía acudir diariamente para participar en las sesiones espiritistas, oficiadas por el vidente hindú, en busca de su hijo.¹⁹

Este mismo establecimiento era frecuentado por Lili Elbe, la afamada transexual de origen danés que escribió un libro al respecto en 1933 bajo el título *De hombres a mujeres*, editado por Niels Hoyer. Acudía al lugar cuando viajaba a Berlín para visitar la clínica del doctor Magnus Hirschfeld, donde fue sometida a una operación de cambio de sexo. Aunque el caso de Lili Elbe pasa por ser el primer testimonio documentado de una operación de ese tipo, los datos que nos ofrece el archivo de Fèlix Bermeu demuestran que, dos meses antes de dicha intervención, Per Björnstrand —que por entonces respondía al

¹⁹ Los archivos de Fèlix Bermeu recogen fuentes donde se pueden rastrear dichos datos: un calendario de las actividades desarrolladas entre 1929 y 1931 y un diario escrito en la misma época.

nombre de Kolly Rall— había pasado por el quirófano de la clínica del Instituto de Ciencias Sexuales con el mismo propósito.²⁰ Al contrario de lo que sucedió con Lili Elbe, que trascendió históricamente, el caso de Kolly permaneció oculto. Dos razones contribuyeron a ese silencio. Su historial médico desapareció, entre otros muchos documentos, durante el asalto al Instituto perpetrado en 1933 por los nazis. La intolerancia de dicho grupo hizo que, además, Kolly ingresase en un campo de concentración y que pereciese allí en 1943. Fèlix conoció esa triste noticia a través de una carta enviada por Elsa Ummel al año siguiente, algo que debió de afectarle profundamente. Fèlix, en el proceso de elaboración de su fondo documental, hizo un esfuerzo por reconstruir la existencia de Kolly Rall, para quien reservó un espacio destacado en sus archivos.

Kolly Rall nació hombre en la localidad sueca de Malmo y fue bautizado con el nombre de Per Björnstrand. Poco tiempo después de nacer, emigró a Alemania con su familia. A los 18 años se casó con la artista alemana Elsa Ummel. Su transición sexual parcial dio comienzo poco después de contraer matrimonio, alentado siempre por su pareja —momento que coincide con la reafirmación de su identidad femenina. La transición total tiene lugar en 1930 al ser intervenido quirúrgicamente en la clínica del doctor Magnus Hirschfeld para eliminar sus genitales masculinos. Esta operación tuvo un carácter tremendamente experimental y supuso un riesgo considerable, que, no obstante, superó airosamente. Sin embargo, al contrario que Lili Elbe, no se sometió a más intervenciones. Esta última, tras la primera operación en la clínica berlinesa, enfrentó cuatro operaciones más en la Clínica para la Mujer de Dresde, dirigida por el doctor Warnekros. La segunda operación fue hecha con el propósito de transplantar ovarios sanos en su abdomen. La tercera se sucedió

20 Cuaderno de notas de 1969. Archivo de Fèlix Bermeu.

poco tiempo después para un propósito desconocido. La cuarta consistió en una operación de urgencia debida a un dolor abdominal profundo que, resultó, probablemente en la eliminación de los ovarios rechazados. Y la quinta fue realizada con la idea de facilitar las relaciones sexuales con su pareja. Lili murió poco tiempo después de la quinta operación en circunstancias poco claras, si bien todo parece indicar que fue debido al intento fallido de implantarle ovarios que le permitiesen convertirse en una madre fecunda. Kolly, como queda dicho, evitó este calvario y se quedó en un estadio inicial que, aunque no exento de dolor, la libró de la muerte.

Kolly Rall y Elsa Ummel formaban un matrimonio de artistas bien avenido cuyas carreras empezaron a tomar cuerpo y a conseguir cierto reconocimiento público —la primera, como pintora, y, la segunda, como ilustradora de revistas de moda y de libros— dos años después de haber regresado de su estancia en Madrid, si bien es cierto que Elsa disfrutó de una mayor notoriedad artística. Los trabajos de ambas estaban bajo la influencia del *art déco*; para decirlo con mayor propiedad, contribuyeron a que el movimiento se asentase. Pero desde un punto de vista artístico, a pesar de su osadía y de una indudable calidad formal, adolecían de cierta superficialidad, algo que otros movimientos de la vanguardia internacional procuraban evitar. Fèlix descubrió en Berlín su actividad artística, ya que durante sus encuentros en España éstas se habían entregado a otro orden de cosas. En realidad, en Madrid Fèlix apenas había tenido ocasión de conocer la auténtica naturaleza de la pareja, que ahora se estaba revelando al completo y le estaba enseñando a evitar cualquier juicio preconcebido sobre la identidad sexual. En Madrid Kolly todavía estaba en el proceso de búsqueda que culminó con el cambio de nombre y con la transformación anatómica. Sin embargo, esa transición no afectó en ningún momento la marcha de su vida matrimonial. La obra de

ambas –que gozaba de cierto aprecio entre algunos miembros la alta sociedad alemana de la época– incluía trabajos con cierto contenido erótico de orientación lésbica. La pareja compartió una pasión recíproca. Kolly y Elsa fueron una fuente de inspiración mutua, de hecho, una posaba para la otra. Si las obras de Kolly representan a un tipo de mujer rotunda, con formas robustas y poderosas, las obras de Elsa estaban pobladas por mujeres delicadas. En los archivos de Fèlix Bermeu se conserva un dibujo de Elsa inspirado en Kolly –dedicado por ambas– que representa a una joven recostada sobre una roca con caderas y senos casi imperceptibles. Esta visión del género femenino, de algún modo, contribuyó a crear la imagen de la mujer moderna que empezó a imponerse desde entonces.

La convivencia con esta fascinante realidad –de la que Kolly Rall y Lili Elbe eran dos representantes de excepción– confluye con el interés de Fèlix por el lenguaje cinematográfico. Finalmente, sus deseos de hacer una película se concretan en 1928 en torno a las actividades que desarrollaba el doctor Magnus Hirschfeld en el Instituto de Ciencias Sociales. Sin embargo, una discrepancia en el punto de vista se hizo evidente desde el principio. Mientras que el doctor quería capitalizar el interés y los conocimientos técnicos de Fèlix en beneficio de una película antropológica con carácter apologético, en la senda de un precedente fílmico que le tocaba de cerca –la película *Diferente a los demás* (*Anders als die Andern*) dirigida en 1919 por Richard Oswald para el Comité Humanitario Científico–, Fèlix tenía interés en realizar una película puesta al servicio de especulaciones personales, enfocando la homosexualidad y el fenómeno de la transexualidad desde otro punto de vista. En vez de adoptar un tono reivindicativo quería indagar en el lenguaje corporal asociado a la experiencia homosexual y transexual, desmontando los arquetipos que conciben la masculinidad y la feminidad como bloques monolíticos. Fèlix decidió crear un

fondo de imágenes inmenso a partir de una coreografía pactada que todos aquellos que intervenían tenían que interpretar con el fin de establecer una secuencia de larga duración en la que se repetían los mismos movimientos cíclicamente, pero ejecutados por personas diferentes. Fèlix consideraba que ello serviría para dejar al descubierto las distintas relaciones que pueden ser establecidas con el cuerpo y los distintos códigos semánticos que pueden asociarse al gesto. Esta metodología –tremendamente analítica–, de alguna manera, es deudora de la visita a la Bauhaus durante su primer año en Berlín. Fèlix desarrolló el movimiento coreográfico preestablecido a partir de múltiples anotaciones escritas y de dibujos, algunos de los cuales preservó en su archivo. Su aproximación al fenómeno del travestismo lo hizo detenerse en el lenguaje gestual, ignorando los aspectos médicos, psicológicos y conductuales. «Quien nace hombre y lucha por afirmar su condición de mujer se ve obligado a armar una coreografía perpetua, sin vuelta atrás».²¹ Ese deseo de buscar lo genérico del gesto –aquello que supuestamente pertenece a la mujer o al hombre– a través de la interpretación personal del mismo, era lo que realmente le interesaba. La imagen duplicada en el espejo será incorporada en la película con un valor plástico y simbólico que, al tiempo que enriquece la textura de las imágenes, permite enfatizar la naturaleza doble y, en tantos casos, múltiple de la cárcel del género.

La película, por tanto, lejos de tener un argumento, estaba concebida en términos de montaje y, de ese modo, la idea de movimiento coreográfico se hacía presente en la totalidad del trabajo. Además, la producción fue concebida como un proyecto de larga duración. De hecho, se prolongó hasta 1930. Es curioso que Fèlix haya titulado su proyecto fílmico con un

21 Cuaderno de notas para el desarrollo de la película *Visages y meneos* (*Antriebsmechanismus*) escrito en 1929. Archivo de Fèlix Bermeu.

nombre en español –*Visages y meneos*–, deuda innegable del humor que traspiraba todo lo que hacía, y que le haya puesto un subtítulo en alemán –*Antriebsmechanismus (Movimiento mecánico)*–, que se distancia profundamente del título en español y tiene unas connotaciones mucho más cercanas a la tecnología que a lo animado. El título fue inspirado en los mismos términos, «visages» y «meneos», utilizados en el siglo XVII para designar las experiencias fruto del misticismo, en las que el lenguaje corporal también estaba al servicio de cambios extremos y pasaba por situaciones con una altísima carga emotiva.

En 1928 Fèlix instaló una cámara –prestada por los estudios donde trabajaba, algo que demuestra la alta estima de la que gozaba– en el Instituto de Ciencias Sexuales, y con la ayuda del doctor Magnus Hirschfeld empezó a recoger todas las actuaciones de los clientes de la clínica que le fueron posibles. Lógicamente, los prejuicios y miedos de la época hicieron que un número muy elevado de «pacientes» declinasen la invitación. En 1930 Fèlix había conseguido reunir la participación de 150 personas. Las dramáticas circunstancias que forzaron al doctor Hirschfeld a abandonar su país camino del exilio –ya que su condición de judío y de activista homosexual no eran los mejores avales en la Alemania de ese momento– cerraron el proyecto de un forma natural. Fèlix decidió concluir el ciclo y afrontar la tarea del montaje como un homenaje al doctor Magnus Hirschfeld. El 14 de mayo de ese año la película fue presentada públicamente en las dependencias del Instituto. Una buena parte de la documentación recogida por el doctor a lo largo de los años, que incluía una inmensa biblioteca y una ingente cantidad de archivos y perfiles médicos, fue destruida en 1933 durante el saqueo perpetrado por los nazis. Dábamos por hecho que la película había padecido la misma fortuna, ya que no aparece documentada en ninguna fuente bibliográfica consultada. Sin embargo, una investigación adicional en varias filmotecas ha

permitido la localización de materiales que, sin duda, se corresponden con la película. La filmoteca del MOMA de Nueva York conserva cinco minutos de película en la que aparecen varios personajes repitiendo los mismos movimientos, tal y como describíamos arriba. Asimismo, el Filmmuseum Berlin-Deutsche Kinemathek conserva un fragmento de nueve minutos con una secuencia similar. A pesar de que no conocemos la factura de la película completa, estos testimonios nos muestran dos tipos de imágenes; unas, rodadas en condiciones precarias, y, otras, más cuidadas, filmadas con una iluminación proverbial y un sentido de la fotografía inusual para una opera prima.

Uno de los últimos trabajos en los que Fèlix se vio envuelto al servicio de la Ufa consistió en la redacción de un extensísimo informe sobre el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, celebrado en Madrid en 1931 tras meses de preparación y avatares múltiples. Las sesiones del congreso tuvieron lugar entre el 2 y 12 de octubre de 1931.²² Dicho informe, en el que Fèlix puso un empeño especial y que lejos de tener el tratamiento de un documento burocrático presenta un innegable tono literario —con la peculiaridad de haber sido escrito dos versiones, una en lengua alemana otra en lengua española—, irónicamente, supone el final de la colaboración de Fèlix con la industria cinematográfica alemana. El informe, que estaba al tanto de las operaciones del congreso desde el principio, repasa los momentos previos a la celebración, así como las conclusiones a las que se llegaron durante la celebración del mismo. El evento había sido puesto en marcha por iniciativa de Fernando Viola, director comercial del noticiario Ediciones Cinematográficas de la Nación, además de abogado y actor en varias películas mudas. Tras atender a la invitación de José Primo

²² Ambas versiones, fechadas en noviembre de 1931, se conservan en los archivos de Fèlix Bermeu.

de Rivera –hermano del dictador– de participar en una junta, celebrada en 1928, que estudiaba los problemas de la industria cinematográfica de la época, Viola fue consciente de lo sensibles que se mostraban sus compañeros ante el peligro colonizador del cine norteamericano y planteó la necesidad de crear un congreso de cine hispanoamericano. Con el paso del tiempo, encuentra un marco perfecto para seguir con sus demandas y las expone en el II Congreso del Comercio Español en Ultramar, celebrado en Sevilla en 1929 en el contexto de la Exposición Ibero-americana. Esta intervención prepara el futuro definitivo del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. Con posterioridad, tras reunirse con varios embajadores de distintos países de América latina y ganarse el apoyo del marqués de Guad-El Jelú –alto funcionario durante la dictadura de Primo de Rivera relacionado con jefes fascistas italianos y representante del Instituto de Cinematografía Educativa en Roma, que es nombrado Ministro de Trabajo durante el gobierno de Berenguer–, el 18 de marzo de 1930 Fernando Viola pronuncia una conferencia radiofónica expresando sus puntos de vista sobre el congreso. En mayo de 1930 es creada una comisión para avanzar con los preparativos y, tras hacer oficial la celebración del mismo, en octubre de 1930 se hace pública la lista oficial de nombres de la comisión organizadora, que se reunió por esas mismas fechas por primera vez. En abril de 1931, los cambios políticos hacen que el marqués de Guad-El Jelú pierda sus puestos oficiales, pero eso no impide que las reuniones preparatorias continúen y que el congreso se celebre en las fechas antedichas. La cúpula del congreso, a pesar de contar con una participación heterogénea, incluye en su seno individuos que, sin duda, le imprimen un hálito conservador. No olvidemos la importancia que tuvo el marqués de Guad-El Jelú en su consecución, quien, como queda dicho, tenía estrechas relaciones con el fascismo italiano y que promovió la creación de una estructura cinematográfica que



Fèlix Bermeu, al servicio de los estudios alemanes de la Ufa –Berlín, 1931–, durante la redacción del informe sobre el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía celebrado en Madrid



favoreció a la derecha española desde el Ministerio. Se ocupó de establecer el Comité Español de Cinema Educativo y nombró como secretario del mismo al escritor Ernesto Giménez Caballero, uno de los intelectuales españoles más señalados por su adhesión al fascismo. El mismo Giménez Caballero participó en el congreso al lado de otros intelectuales y escritores como Guillermo Díaz-Plaja, Fernando G. Mantilla; de directores como Adolfo Aznar, León Artola, Antonio Calvache; y de técnicos como Juan Pacheco Vandel.

Resulta curioso que Fèlix haya sido capaz de hacer acopio de una genealogía de acontecimientos tan apretada y con un detalle tan amplio de nombres y fechas. Parece más propio de un estudio histórico que un informe coetáneo. Eso da cuenta de su celo profesional, así como de su rigor a la hora de ordenar información. No sabemos cuáles habrán sido las fuentes documentales manejadas por Fèlix en fechas anteriores al congreso, pero damos por hecho que las hubo. No obstante, la redacción del informe se produjo después de haber participado en el mismo, intervención que consiguió tras cierta lucha por ser aceptado. De hecho, a pesar de sus intentos, su petición de participación individual no fue admitida —por lo que parece, debido a la oposición y manejos en su contra de Giménez Caballero.²³ Consiguió asistir al congreso, como representante de GATCPAC (Grup d'Artistes i Tècnics Catalans per el Progrés de la Arquitectura Contemporànea), con una conferencia sobre la construcción de estudios y decorados cinematográficos, gracias a la intervención de su hermano Ireneu, que le había pedido el favor a Adrià Galí, presidente de la institución.

En el congreso se puso en evidencia el temor a la industria estadounidense y la necesidad de protegerse de la misma. En respuesta a esta amenaza, se planteó la necesidad de crear una

23 Según un cuaderno de notas contemporáneo. Archivo de Fèlix Bermeu.

infraestructura industrial, así como una regulación de aranceles fiscales que beneficiasen la producción nacional. También se manifestó la necesidad de proteger a la lengua española de las «bajezas» a las que estaba siendo sometida debido a las nuevas producciones sonoras norteamericanas que descuidaban sistemáticamente la calidad de las películas y, por tanto, las virtudes lingüísticas que éstas pudiesen contener. En fechas inmediatamente anteriores al congreso, desde algunos sectores de la burguesía española se escuchaban voces de denuncia antiimperialista, pero éstas se hacían desde una retórica igualmente imperial, ya que se daba por hecho que el patrón lingüístico que debía prevalecer era el hablado en la península, ignorando, por supuesto, las variantes de todo el arco de países latinoamericanos. Se acusaba a la industria Hollywoodense de utilizar un español «rudo» e «incivil», observando que la pronunciación debía ser más «cuidada y limpia de dialectalismos», en referencia a los usos lingüísticos tomados en hollywood de los profesionales de los países de América latina. Muy sintomático es el libro escrito por el lingüista Tomás Navarro bajo el título *El idioma español en el cine parlante*. «Reflejaba por una parte una preocupación proteccionista de la lengua castellana de la península (la pura y auténtica) frente a sus variantes dialectales implícitamente juzgadas bárbaras, a la vez que pretendía la imposición hegemónica e imperial del castellano peninsular en toda la producción hispanoparlante».²⁴

Tanto desde una perspectiva desprejuiciada y horizontal, como desde posiciones imperiales, el tema lingüístico se presentaba como un problema que había que afrontar y para el que había que buscar una solución airosa. Los esfuerzos que era necesario hacer para que creciera un mercado cinematográfico que

24 Gubern, Román (1977), *El cine sonoro en la II República, 1929-1936*, Editorial Lumen, Barcelona, pp. 46-47.

beneficiase directamente a los habitantes de los países de lengua española parecían ingentes. Aunque el congreso hispanoamericano de cinematografía surgió, precisamente, con la intención de superar todos los lastres que pesaban sobre ese sector industrial, el éxito del mismo fue muy escaso y apenas sirvió para que el gobierno de la República tomase ciertas medidas fiscales que, entre otras cosas, evitasen el fraude fiscal del que se estaban beneficiando las compañías distribuidoras extranjeras, que, por ejemplo, hacían entrar en el país películas como si se tratase de productos en tránsito, acogiendo a una ley pensada para espectáculos teatrales y circenses. El congreso, sin embargo, fue incapaz de resolver problemas de fondo, y su impericia para afrontar, o al menos para debatir con detenimiento el tema lingüístico fue muy notoria. Las críticas se dejaron sentir, siendo una de las más certeras la publicada en la revista *Popular Film* por Mateo Santos. El mismo autor le hizo llegar un ejemplar de la revista a Fèlix, una vez que éste volvió a Berlín, con una pequeña nota en la que le felicitaba por la propiedad de su intervención.²⁵ Mateo Santos llega a las siguientes conclusiones:

«El Congreso Hispanoamericano de Cinematografía ha celebrado en Madrid, con la solemnidad que suele darse en España a todo lo ineficaz e inútil, su sesión de clausura... El bloque formado [referido al bloque de defensa de los intereses de los países de habla española] es menos consistente que un castillo de naipes. Porque van a declarar la guerra, con los aranceles, a la producción extranjera, sin tener ninguno de ellos otra producción que oponerle. Y voy a admitir que España, la Argentina y alguna otra república hispanoamericana —y no iberoamericana, señores— se lancen enseguida, por virtud del Congreso, a la industria cinematográfica. ¿Aceptarán los públicos de allá las cintas que se les envíen de aquí, y el de aquí las

25 Conservada en los archivos de Fèlix Bermeu. Sin fecha.

que manden de allá? ¿Es que las vamos a hacer mejor, sin experiencia ni técnicos, que los yanquis? ¿Ya se sabe que a los argentinos, por ejemplo, les será más grato el castellano de Madrid, tan recortado, áspero y desagradable para un oído no habituado, que el que hablan los intérpretes de las películas en español que salen de los estudios de California? Y nuestro público, ¿se tragará una cinta hablada con acento chileno? ¿O bien se hablará, en las de aquí y en las de allá, un castellano puro y neto, el castellano de Castilla la Vieja y de La Mancha? ... Hay un solo medio para que los distintos públicos de los países que forman el bloque cinematográfico acepten las películas, sean argentinas, mejicanas, chilenas, uruguayas o españolas: que sean buenas. Lamentablemente, las distintas intervenciones que tuvieron lugar en el congreso no parecen garantía de calidad. Carentes de la visión necesaria, adolecieron de una gran pobreza de miras, con excepciones escasísimas, entre las que, sin duda, hay que señalar la de Fèlix Bermeu, quien, a pesar de su brillante intervención, participó para dar voz a un tema marginal.»²⁶

En cualquier caso, el congreso, más que ofrecer soluciones, certificó un hecho cierto: la industria de Hollywood había conquistado el mercado sonoro de forma exclusiva, incluyendo las áreas de habla hispana, pero, lo que era más importante, se trataba de un camino sin retorno. Además, pasados unos años, Hollywood encontró formas incluso más ventajosas que la producción paralela de versiones en español de películas en inglés: los subtítulos y el doblaje, siendo esta última opción la que primará, operación industrial drástica que supone un recorte del gasto importantísimo. El informe de Fèlix —que no dejaba el menor resquicio para la duda— sirvió para que la Ufa renunciase al mercado en lengua española. Comprendió que España

26 Santos, Mateo (1931), «Término y fracaso del Congreso de Cinematografía», *Popular Film*, n° 271, Madrid, 22 de octubre de 1931.

nunca podría ser una plataforma que le facilitase la incursión en el mercado latinoamericano, puesto que, tal y como quedaba expresado en el informe, la confrontación lingüística lejos de hacer posible la maniobra comercial, serviría para enturbiarla. Estas conclusiones, irónicamente, condujeron a la rescisión del contrato de Fèlix. En diciembre de 1931, Fèlix deja de trabajar oficialmente para los estudios alemanes. La Ufa pronto pasará a ser controlada directamente por el partido nazi, de tal manera que sus intereses políticos estarán muy por encima de cualquier rendimiento industrial. Inercia que, sin duda, también pesó en el distanciamiento definitivo entre Fèlix y los estudios.

En abril de 1931 había sido proclamada la II República en España. Aunque Fèlix había sido testigo del cambio con motivo de los viajes que hizo a Madrid para cubrir el informe sobre el congreso cinematográfico, no había tenido ocasión de tomar el pulso de la vida diaria: esa sucesión de gestos cotidianos que hablaban del cambio social. En enero de 1932 decide regresar a Madrid, y participar del entusiasmo que había contagiado a una buena parte de intelectuales españoles.

Madrid 1932

Cuando regresa a Madrid, Fèlix tiene la sensación de que la ciudad ha menguado. Acostumbrado a circular por las grandes capitales europeas, el casticismo madrileño le incomoda. Sin embargo, poco a poco, empieza a descubrir el nuevo ritmo de la metrópoli —que sólo había tenido ocasión de percibir vagamente durante sus visitas esporádicas—, un dinamismo desconocido antes de su marcha en 1926.

Su vuelta a Madrid supone también el reencuentro con Ireneu, cuya relación había quedado a la merced de los viajes ocasionales que Fèlix hacía a la ciudad y del intercambio epistolar. Instrumento este último que, en todo caso, sirvió para que la relación de los hermanos mantuviese el brío que había adquirido durante su estrecha convivencia años atrás. Al lado de su hermano fue testigo del nuevo sesgo político que había adquirido la sociedad española y de las actividades que Ireneu desarrollaba con la compañía de Margarita Xirgu, que, a su vez, daban cuenta del nuevo clima político. Se trata de un periodo en el que se dictan medidas como la ley del divorcio, la ley de Bases de la Reforma Agraria, la secularización de los cementerios o la aprobación del Estatuto de Autonomía de Cataluña. Tras el estreno previo de obras de Lorca y Alberti —acompañadas de un gran escándalo y una oposición violenta por parte de los sectores más conservadores—, la compañía se disponía a estrenar una

obra de Manuel Azaña –*La corona*–, a la sazón presidente del gobierno. Fèlix fue testigo de la tensión que rodeó el estreno con amenazas de atentado y mucho miedo por parte de los miembros de la compañía, entre ellos, su hermano. El estreno de este montaje fue extraordinariamente controvertido y sufrió ataques bajo la sospecha, infundada, de que la obra, en realidad, se titulaba *Conchita* y suponía una parodia incisiva del dogma de la Concepción.

Fèlix retomó igualmente el contacto con José Díaz Fernández, intensificando una relación antigua que databa de su primer encuentro en Tetuán a principios de la década de los años veinte; una amistad que habían conseguido mantener en buena forma a lo largo de los años, con altibajos de mayor o menor relevancia, pero que ahora se calienta fruto de las circunstancias políticas que atraviesan. Díaz Fernández siempre había mostrado preocupaciones sociales en su obra, algo que lo había distanciado en épocas tempranas de la asepsia ideológica de otros escritores, pero con la llegada de la República su obra densifica el compromiso y, además, se involucra personalmente en actividades políticas como fruto del nuevo régimen, algo que, de un modo u otro, afectó a la mayor parte de intelectuales y artistas de la época. Durante la primavera de 1929 participó, en la cárcel Modelo, en la creación del Partido Republicano Radical-Socialista. En 1931 fue elegido diputado por Asturias, manteniéndose en el cargo hasta 1933. Participará en la Comisión de Educación y se erigirá como gran propagandista de la Escuela Única. Tras la victoria del Frente Popular en 1936 ejerció de secretario político de Francisco Barnés en el Ministerio de Instrucción Pública, impulsando la reconstrucción de la enseñanza laica y republicana, que había sido duramente castigada en el periodo precedente –conocido como Bienio Negro–, puesto que había quedado en manos de la CEDA.

José Díaz Fernández se empeña en adoctrinar a Fèlix, quien, por principio, se muestra esquivo ante tales procedimientos, y procura ganarlo para la causa de sus nuevos proyectos artísticos, amparados siempre en preocupaciones de orden social. A pesar del escepticismo de Fèlix, cuya tibieza ya hemos constatado en más de una ocasión y cuyas formas de disidencia se conducen más por pequeños actos de rebeldía individual que por la lucha organizada, unos meses más tarde conseguirá que sus esfuerzos fructifiquen en el curso de un viaje a Asturias.

En esta época Fèlix entra en contacto con Tomás Nilsson, un personaje afecto al arte de vanguardia y a los actos provocadores que lo acompañaban, que le causó una viva impresión. Hijo de un diplomático británico de origen sueco y de una dama de la alta burguesía chilena, había nacido en Malta. Llegó a Madrid en febrero de 1929, el mismo día de la muerte de la reina madre María Cristina de Habsburgo-Lorena, que fue regente de España entre 1885 y 1902. Por lo que se ve pronunciaba el español, no sin cierto esfuerzo, arrastrando las erres, de tal manera que repetía con frecuencia: «nada más llegar a Madrid la reina me cubrió con su luto» con un acento singular que solía ganarse la simpatía de quienes lo escuchaban. Formado en París, es allí donde sufre el accidente cuyas extrañas consecuencias están en la base de uno de los actos de vanguardia que protagoniza ante la presencia atónita de Fèlix. Como consecuencia de una violenta pelea en una tabernucha parisina quedó malherido en la calle, y allí permaneció inconsciente sobre un charco de sangre una noche entera. Cuando lo recogieron no pudo ser identificado, y fue conducido a un hospital donde permaneció cuatro días en coma, hasta que lo localizaron sus amigos. No recordaba nada de lo sucedido. El accidente hizo que perdiese el sentido del gusto y del olfato. Desde entonces empeñó buena parte del patrimonio familiar en recrear los placeres antiguos que le producían los sentidos perdidos. Así, recorría las grandes pinacotecas europeas

para disfrutar de bodegones y naturalezas muertas cuyos protagonistas principales eran flores y comida. El ejercicio llegó a frustrarle porque después de tres años lo único que consiguió fue recuperar un gusto genérico, que se reducía a un ligero sabor amargo. En su defecto, su conocimiento y percepción de la historia del arte occidental empezaban a alcanzar matices legendarios. En más de una ocasión, Fèlix lo acompañó al museo del Prado, donde Tomás le hablaba de la violencia intrínseca de las flores de Luis Meléndez. En Madrid empezó a aficionarse a visitar todo tipo de tiendas de ultramarinos y boticas donde podía encontrar ungüentos con aromas penetrantes. El carácter infructuoso de su travesía para recuperar el olfato le fue conduciendo por caminos cada vez más extremos. Un día se encontró en la calle con una deposición de excrementos humanos y creyó alcanzar a distinguir su olor. Desde entonces empezó a almacenar deposiciones propias y ajenas en tarros de cristal, convenientemente etiquetados con la fecha de cada una, origen de la misma y, si era posible, con la composición de la dieta que la había generado. Para conservar su colección había habilitado una habitación de su casa, específicamente destinada a esta función, con estanterías que iban desde el suelo hasta el techo. Cuando Fèlix lo conoció su colección se componía de 537 deposiciones. No eran muchos los que estaban avisados de estos hábitos, pero, irremediablemente, provocaban una curiosidad malsana entre quienes los conocían y la envidia de los vanguardistas más sagaces, ya que entendían que su forma de enfrentarse al mundo excremental respondía a una experiencia auténtica del espíritu de la vanguardia. Además de dar rienda suelta a su furia excremental, Tomás escribía versos siguiendo una fórmula cercana a los preceptos del automatismo psíquico. Sus poesías, caracterizadas por una vibrante sonoridad, hacían uso de varias lenguas en una misma composición y empezaron a ganar cierta popularidad en el Madrid de entonces, a pesar de que siempre fue una figura sumergida.

Por mediación de Fèlix, que se sentía seducido por su excéntrica naturaleza, fue invitado a hacer una lectura poética y a dar una conferencia en el Ateneo Femenino, organización que continuaba la senda abierta años atrás por el Lyceum Club Femenino para dar visibilidad a la mujer en el contexto cultural del momento. Con motivo de la conferencia Tomás hizo públicos unos hábitos coprófilos que hasta esa fecha habían quedado en un círculo íntimo. Ese día desplegó su colección en la sala donde se celebraba la conferencia ante los ojos atónitos y la indignación de buena parte de los presentes. Lejos de buscar el escándalo, pretendía ampliar su colección y aprovechó la ocasión para dirigirse al público solicitando la donación desinteresada de defecaciones. El éxito de su campaña fue escaso, pero tuvo la virtud –dudosa o no– de causar un revuelo mayúsculo que estaba a la altura de las provocaciones más osadas de la escena parisina y que rebasó con creces la polémica creada por Rafael Alberti unos años atrás con motivo de una conferencia ofrecida en un contexto similar, el mencionado Lyceum Club Femenino.

Las muestras de adhesión al acto son elocuentes, pero la indignación que creó también es expresiva. Sirvan dos opiniones encontradas, publicadas en una entrevista con declaraciones múltiples recogida en el boletín de la institución, para dar cuenta de la reacción bipolar. Ernestina de Champourcín se expresaba en estos términos:

«Tomás Nilsson fue, desde luego, al Ateneo en plan batallador, pero siempre en un tono cándido. Su conferencia fue una explosión de rigor y de buenas formas, que realizó, según creo, completamente, a pesar de muchos o muchas... me hicieron muchísima gracia las alusiones frecuentes e ingeniosas a cierta docta corporación y a cierto ensayista no menos docto... Guardo la impresión de una hora divertidísima, muy movida y propia del momento. Yo fui de las pocas que atendí su solicitud y contribuí

a su colección. Lo que quisiera olvidar es la conducta poco cortés con que parte del público demostró su incompreensión.»¹

Una señora, que prefirió mantener sus declaraciones en el anonimato, mostraba su desacuerdo como sigue:

– «¿Cree usted que llevaba algún plan en la conferencia?

– Si a aquello se le pudo llamar conferencia, sí. Llevaba el plan o propósito de pedir a unas señoras lo que no hubiera sido capaz de pedir a sus maridos a la misma distancia. Fue muy ofensivo. Esto puede llamarse conferencia, estupidez o marrañez; pero yo lo califico de cobardía. Además, ni siquiera tuvo en ningún momento originalidad; ni gracia, ni ingenio. Estuvo hecho un charlot sucio de plaza de toros».²

De esta época datan también las colaboraciones breves entre Fèlix Bermeu, Maruja Mallo y Concha Méndez, caso de la realización conjunta de los decorados y dirección —a cargo de Fèlix— de la puesta en escena de la obra de teatro infantil *El ángel cartero*, obra de la última. Se trataba de la reposición de una obra que había sido estrenada en el año 1929 en el Lyceum Club Femenino, asociación de la que Concha Méndez había sido fundadora unos años atrás, y que había despertado el recelo de distintos sectores sociales y el dardo envenenado de escritores como Giménez Caballero. La reposición tuvo lugar en un ámbito excepcional: la cárcel de mujeres de Ventas, una iniciativa puesta en marcha a partir de 1931 por Victoria Kent, quien años atrás también había estado vinculada al Lyceum.

Fèlix entró en contacto con Victoria Kent, recién llegado de Berlín, en una comida organizada por José Díaz Fernández celebrada en el restaurante Almirante. Participaba con ella de la misma formación jurídica, ya que ambos estudiaron leyes, si bien Fèlix nunca ejerció como abogado. Victoria fue, junto a

1 Entrevista de autor anónimo recogida en el *Boletín del Ateneo Femenino*, número 25, Madrid, mayo de 1932, p. 4.

2 *Ibidem*.

Clara Campoamor, unas de las primeras mujeres abogadas de Madrid, siendo además pioneras de la abogacía laboralista. Su militancia en el Partido Radical Socialista hace que en 1931 Alcalá Zamora le ofrezca el puesto de Directora General de Prisiones. Siguiendo la senda de Concepción Arenal, pone en marcha una reforma carcelaria de gran alcance, mediante la cual defiende la eliminación de las celdas de castigo, los grilletes y las cadenas, y la mejora de la alimentación. Además, introduce importantes reformas en las infraestructuras carcelarias, entre ellas la instalación de calefacción. También establece la libertad condicional para los presos mayores de sesenta años, la excarcelación de los septuagenarios, e introduce la libertad vigilada. Por último, crea la cárcel de mujeres de Ventas en Madrid, estableciendo mejoras especialmente dirigidas a las reclusas madres y funda el Cuerpo Femenino de Prisiones y el Instituto de Estudios Penales. Sus reformas están regidas por la idea de proteger a la sociedad, pero salvaguardando también al prisionero de los excesos de la cárcel. Los asistentes a la comida, después del café, le cantaron un chotis –cuya letra demuestra la popularidad que había ganado– que había hecho famoso Celia Gámez, tan sólo unos meses antes, con el estreno de la revista frívola *Las Leandras* en el Teatro Pavón de Madrid: «Se lo pués decir / a Victoria Kent / que lo que es a mí / no ha nacido quien».

En el ambiente distendido de la reunión, Fèlix conoció de cerca las medidas renovadoras de Victoria Kent. Vestida con traje sastre, camisa con corbata negra y una gran boina de terciopelo negro en la cabeza³ le expuso su deseo de abrazar cualquier iniciativa que sirviese para rehabilitar al preso. Muy atenta a las duras condiciones que las mujeres tenían que enfrentar en prisión, sobre todo las madres, estaba interesada en poner en

3 Tal y como la describe Carmen de Zulueta en *Compañeros de paseo* (2001), Biblioteca del exilio, Editorial Renacimiento, Sevilla.

marcha programas que permitiesen establecer un puente entre la cárcel y la vida diaria fuera de la prisión. Los programas que más le interesaban eran aquellos que incluían formación y ocio. Como parte de los programas lúdicos estaba trabajando en la organización de una serie de funciones teatrales de carácter popular que servirían para atemperar la alienación de las reclusas y de sus hijos. Las conversaciones con Fèlix en el restaurante Almirante propiciaron la puesta en escena de *El ángel cartero* en la cárcel de mujeres de Ventas con carácter experimental. La representación fue seguida con entusiasmo por las reclusas y certificó el éxito de la iniciativa, continuada por otros cuadros teatrales.⁴

Fèlix disfrutó de los preparativos del montaje y de la representación, pero una vez que ésta había finalizado, sufrió una agresión por parte de una presa que padecía serios desequilibrios psicológicos. Enfebrecida, le partió una silla en la cabeza, abriéndole una brecha de dimensiones respetables. Como consecuencia del incidente, Fèlix estuvo convaleciente dos semanas.

4 Ver Hernández Holgado, Fernando (2003), *Mujeres encarceladas en la prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931-1941*, Marcial Pons, Madrid.

Italia 1932-1933

Una vez que se recupera del percance, nostálgico del *glamour* cinematográfico que había dejado en Berlín, decide visitar Alemania en el verano. Sin embargo, cuando los preparativos estaban en marcha, tiene noticias a través del artista Victorio Macho, de la celebración de un evento cinematográfico de nueva creación en Venecia, y resuelve acudir. Su capacidad para moverse en ambientes sociales antagónicos era proverbial. Acude a la ciudad italiana y se instala en uno de los hoteles del Lido, con el tiempo justo para asistir, a principios de agosto de 1932, a la gala de inauguración del festival cinematográfico, que, desde entonces, será conocido como Mostra di Venezia. La Mostra, –iniciativa del conde Volpi, que había sido ministro de Mussolini– anticipó la creación de otros festivales de este estilo. La organización del festival era subsidiaria de la bienal de arte, evento igualmente pionero creado a finales del siglo XIX. Aunque Fèlix acudió a Venecia gracias a la información que le había facilitado uno de los artistas españoles que participaban ese año en la muestra artística, no se sintió particularmente interesado por ella y tuvo un contacto muy circunstancial con la delegación española, que se redujo a los saludos de rigor a Victorio Macho y a tres de los artistas españoles expuestos en la bienal, José Gutiérrez Solana, Joaquín García Martín y Antonio Muñoz Degrain. Prefirió volcarse en el festival cinema-

tográfico. La primera convocatoria todavía estaba ajena a la estructura que lo guiaría más tarde, pero Fèlix fue testigo del entusiasmo con el que era recibido por directores jóvenes ansiosos por tener acceso a un cine que, de otro modo, no podrían ver, y de una crítica empeñada en cimentar la continuidad del festival. Todo ello, aunque constreñido siempre por los diques conservadores que lo sitiaban, el orden moral de Mussolini y los acuerdos de Letrán con el Vaticano, sirvió para que en la convocatoria de 1934 el segundo festival contase con la presencia de cincuenta y cuatro películas de diecisiete países e instaurase el sistema de galardones. En la convocatoria de 1932 recibió la medalla de plata la película *Das blaue Licht* (*La luz azul*), dirigida y producida ese mismo año por la cineasta alemana Leni Riefenstahl, que también participó en la cinta como coguionista, editora y actriz, en el papel principal. Esta película, situada en los Alpes, supuso la consagración internacional de la directora —que, hasta la fecha, había participado sólo como actriz en películas especializadas en la alta montaña— y su tránsito de las labores interpretativas a las funciones directivas. Al año siguiente empieza a ganarse el favor de la cúpula nazi y acabará convirtiéndose en la figura más destacada de la cinematografía del régimen. Aunque las fuentes en torno a su persona son contradictorias, parece ser que Hitler la conoció a través de esta película. En 1933 dirige *La Victoria de la Fe*; en 1935, *El triunfo de la voluntad*; y, en 1936, *Olimpia* —representantes máximas de la ideología nazi—, las dos últimas, también premiadas en Venecia.

Aunque Leni Riefenstahl había comenzado a trabajar como actriz poco antes de que Fèlix empezase a colaborar con la industria cinematográfica alemana, éste nunca había coincidido con ella. Será en Venecia donde se deje deslumbrar por su talento fílmico y donde tenga ocasión de tratarla. También tiene ocasión de saludar a dos antiguos conocidos: el productor Walter

Traut y el camarógrafo Hans Schneeberger, que acompañaban a Leni en Venecia y habían participado en la película.

Cuando años más tarde asista a la proyección de sus nuevas producciones, en las que glorifica el triunfalismo nazi con la retórica correspondiente, corroborará la impresión que le había causado la película que había visto en Venecia en 1932. Fèlix, al margen de las desavenencias ideológicas, será de los que defienda el talento de la directora alemana hasta el final de sus días, colocándola en la cima del cine documental, a pesar del estigma que la acompañó tras la derrota del partido que glorificó en sus películas.

Finalizado el festival, sin obligaciones profesionales que atender ni presiones económicas de ningún orden, Fèlix entra en contacto con un mago y escapista holandés que trabajaba en un cabaret vienés cuyo nombre era Rudolf van den Berg. Había viajado a Venecia, avisado del nuevo festival, con la esperanza de encontrar la financiación necesaria para poner en práctica un ejercicio que venía acariciando infructuosamente desde hacía años: la construcción de una columna de más de treinta metros sobre la que reposaría de pie e inmóvil durante tres días. Creía que algún productor audaz podría estar interesado en producir una película que sirviese para hacer realidad sus sueños de ilusionista grandilocuente. A pesar de la perseverancia, sus extravagancias no consiguieron encontrar a un empresario dispuesto a defenderlo económicamente.

Fèlix se dejó enredar por la extraña naturaleza de Rudolf van den Berg, con la promesa de que éste lo ayudaría a descubrir el teatro de variedades vienés, y lo acompañó a Austria. Según Rudolf, el cabaret vienés en aquellos momentos gozaba de muy buena salud, particularmente aquellos lugares donde se interpretaban tangos. Fèlix permaneció en Viena cuatro semanas, tiempo suficiente para descubrir las razones por las que aquella música siempre había despertado recelos en él. Pudo

comprobar que la coreografía que guiaba aquel baile, a pesar de los esfuerzos contorsionistas, estaba muy cerca de las evoluciones marciales. El rigor austriaco —que abismaba ese extremo— objetivó ante sus ojos un pensamiento que ya había tenido ocasión de entrever al conocer los hábitos danzarios de los berlineses aplicados al tango.

Pronto, decide volver a Italia. De este modo, improvisadamente, cumple con un deseo antiguo: el conocimiento de un país que sólo había visitado fugazmente cuando estaba al servicio de la Ufa, y que siempre había querido explorar en profundidad. El viaje sirvió para que ampliase la cultura clásica a la que Torres-García lo había expuesto cuando era un niño. Su regreso al Véneto en tren desde Austria le permitió disfrutar del paisaje alpino, contagiado por una sensación de irrealidad que lo acompañará durante todo su periplo por la península itálica. Permaneció en el país hasta el año siguiente, con tiempo suficiente para recorrer la península, descubriendo las diferencias entre el norte, amparado en el crecimiento industrial, y el sur desheredado, realidad que corría paralela a la que experimentaba España. Tendrá ocasión de conocer la retórica triunfalista del fascismo de Mussolini y el patrimonio monumental del país. Sus incursiones le llevan incluso a la isla de Cerdeña, que, debido a sus relaciones históricas con Cataluña, en la zona de Alger todavía mantiene vivo el uso de un dialecto del catalán.¹ Pero su viaje, del que dejó constancia en un cuaderno de notas donde se advierte la mencionada introspección y un innegable raptó poético, se convirtió en una suerte de alumbramiento a la figura de Giotto di Bondone. Por encima de los distintos imperios antiguos que fueron cultivando el suelo italiano, por encima de la gloria renacentista y barroca en sus múltiples manifestaciones, Fèlix reparó en las pinturas al fresco del pintor toscano, nacido

1 Cuaderno de notas italiano, 1932, custodiado en el archivo de Fèlix Bermeu.

en el siglo XIII, una figura que empezaba a disfrutar de una atención especial en aquellos años. Tras su paso por Rávena también tendrá ocasión de establecer vínculos entre el cristianismo primitivo, tal y como se desarrolló en tierras italianas, y el complejo eclesial de Sant Pere, joya histórica de su ciudad natal.

Tras rebasar los Alpes, regresó a Venecia para encontrarse con un grupo de jóvenes italianos, ligados a la organización de la bienal, con los que había convivido durante su asistencia a la Mostra. Entre ellos, se encontraba Aldo Visconti, primo del director de cine milanés. Éste, en compañía de su esposa Regina Arcangeli, será quien le invite a conocer la riviéra del Brenta, que recorrieron en barco, para detenerse a visitar una bellísima villa patrimonio de su familia, localizada en las inmediaciones de Malcontenta, cercana a la famosa villa Foscari de Andrea Palladio. La familia de Aldo, cuya rama materna pertenecía a las clases patricias venecianas, la utilizaba como residencia de verano desde el siglo XVIII.

De allí lo acompañaron a Bolonia, y en el café del hotel Baglioni, donde se hospedaban, se encontraron con el pintor local Giorgio Morandi. Éste los condujo a su estudio, pero lejos de extenderse sobre la gestación de sus serenos bodegones, se alarga sobre las virtudes pictóricas de Giotto, Masaccio y Paolo Uccello, poniendo un énfasis especial en el primero. Estas consideraciones serán determinantes en el itinerario posterior de Fèlix que, desde entonces, tal como registra su libro de notas, se dejará guiar «por el recuerdo de la voz tranquila de Giorgio Morandi».²

Fèlix continuó el viaje en dirección a Padua —ya en solitario—, donde quedó deslumbrado ante los frescos del Giotto en la Capella degli Scrovegni, dedicados a glosar las vidas de la Virgen y Cristo siguiendo los principios del refrescante natura-

2 *Ibidem.*

lismo que lo caracterizaba en estos momentos aurorales del Renacimiento. Tras desplazarse a la Toscana, se instaló en Florencia –ciudad que honró al Giotto con el título de *Magnus Magister*– para perderse una semana en el pasado glorioso de los Medici. En la Umbría, escala siguiente de su viaje y patria de san Francisco, vuelve a quedar deslumbrado por el legado del Giotto en Asís, cuya Basílica Superiore alberga los veintiocho frescos que narran la vida del santo. En esta misma región disfrutó de un paisaje de colinas verdes y amables, y se acercó al lago Trasimeno para rememorar la victoria de Aníbal sobre los romanos.

Su periplo continuó hasta Rávena, capital de la Romaña, que despertó en él un interés especial porque la riqueza monumental de su arquitectura paleocristiana esconde una gloria histórica que comparte con su ciudad natal, aunque ésta última en una escala mucho menor. Disfrutó, en particular, del mausoleo de Gala Placidia, hermana del emperador Onorio, quien trasladó la capital allí desde Roma a principios del siglo V. Fèlix señala en su cuaderno de notas que encuentra conexiones sutiles entre el edificio y la iglesia de Sant Miquel de Terrassa, pero no alcanza a especificar la naturaleza de las mismas. Explica que ambos edificios comparten una planta centralizada y habla de un «extraño arraigo en los cimientos».³ La riqueza de los mosaicos de Rávena en paralelismo con la singularidad de los egarenses, probablemente, haya servido para extremar esa sensación de familiaridad. El tiempo, de alguna manera, vendría a darle la razón. Aunque en aquella época circulaba la teoría difundida por Puig i Cadafalch según la cual Sant Miquel era un baptisterio, investigaciones más recientes han encontrado razones para creer que tenía funciones funerarias, al igual que la tumba de Gala Placidia, si bien pertenece a un periodo ligeramente posterior.

3 *Ibidem.*

Las escalas siguientes en Roma y Nápoles lo acercaron a la singularidad meridional, descubriendo en ésta última el impacto de la colonización española. La rotundidad del legado romano quedó opacada cuando llegó a la pequeña localidad de Paestum y descubrió la elegante severidad de los templos griegos junto al mar Mediterráneo.

Sicilia y Cerdeña, con su naturaleza isleña, cierran el itinerario de este periodo italiano. Regresa a España en abril de 1933 desde el puerto de Cagliari en un barco llamado *Atila*.

Asturias-Terrassa 1933-1934

En junio de 1933 Fèlix viaja a Asturias por primera vez, acompañando al escritor José Díaz Fernández. El viaje coincide con el desempeño del cargo de diputado por Asturias del escritor, y está enmarcado dentro de un grupo de iniciativas puestas en marcha por él mismo para dinamizar la vida sociocultural de esta pequeña región cantábrica. La ciudad de Gijón, obrera y portuaria, será el lugar de destino inicial, una ciudad que estaba creciendo a marchas forzadas como fruto de la industrialización asturiana y del asentamiento de un importante contingente de trabajadores, procedentes de las áreas rurales. A este dinamismo social se sumaban iniciativas culturales que se producían, en su mayor parte, al calor de asociaciones vecinales de raíz popular, aunque también eran propiciadas por una administración que, con el nuevo régimen, tenía una sensibilidad aperturista.

José Moreno Villa, que había trabajado como bibliotecario en la ciudad, se suma a la excursión. Aunque conocía a Fèlix de los cenáculos artísticos y literarios madrileños, ya que tenían amigos comunes, nunca habían tenido ocasión de frecuentarse en la intimidad. Este viaje servirá para aproximar distancias y hará que el encuentro tenga un carácter providencial, de tal manera que la figura de Moreno Villa será crucial para el desenvolvimiento de las actividades que Fèlix pondría en práctica de forma inmediata.

José Díaz Fernández había invitado a Fèlix a viajar a Asturias con la excusa de la exposición que su amiga Maruja Mallo celebraba en la Feria de Muestras de Gijón, para la que la artista había creado el cartel promocional de ese año. Pero Maruja apenas estuvo unos días en la ciudad, el tiempo necesario para montar su exposición y asistir a la inauguración. Esta circunstancia fue un puro pretexto para que Fèlix pudiese familiarizarse con el sitio y para que José encontrase los argumentos necesarios que lo ganasen para la causa última que los había conducido a ese lugar. Díaz Fernández estaba poniendo en marcha varias iniciativas pedagógicas que sirvieran no sólo para corregir el analfabetismo, sino también para propiciar la conciencia política entre la población más desfavorecida económicamente. Pretendía lanzar un programa cinematográfico que recorriese las distintas localidades asturianas para llevar a sus pobladores documentos fílmicos «excepcionales»; un programa en consonancia con iniciativas culturales de la época como las Misiones Pedagógicas, La Barraca o el Studio Nuestro Cinema, cuyo mantenimiento estaría a cargo de una sola persona que viajaría por las poblaciones ocupándose de la proyección mediante un aparato portátil. Sin embargo, el proyecto necesitaba de un esfuerzo excepcional. Además de la proyección de películas ya realizadas —entre las que tendrían una consideración especial las producciones soviéticas— José pretendía abordar la realización de documentales especialmente pensados para su programa. Solicita la ayuda de Fèlix porque considera que éste podría hacerse cargo de la producción que inaugurase la serie.

Con motivo de la exposición de Maruja Mallo, Fèlix tuvo ocasión de conocer a un joven artista local que pronto se convertirá en otra pieza clave de sus actividades asturianas y que servirá para refrescarle en el sofocante clima artístico del lugar. Se trata de Aurelio Suárez, que por aquella fecha había

dejado provisionalmente Asturias para instalarse en Madrid, pero que estaba de regreso coincidiendo con el periodo estival.

Una vez que se despide de Maruja, instalado en un pequeño apartamento de la plazuela San Miguel, atiende la petición de José Díaz Fernández y, bajo el asesoramiento de Moreno Villa, empieza a buscar materiales para trabajar en una película documental que sirviese para presentar a un público mayoritario problemas sociales ligados a Asturias, pero que tuviesen un valor universal. Su experiencia berlinesa le había puesto sobre aviso, de tal manera que aceptó el encargo, pero —dado su carácter extraordinariamente independiente— exigiendo libertad total. La producción, en todo caso, era ajustadísima en términos presupuestarios y estaba movida por el voluntarismo individual de quienes se veían involucrados en el proyecto. La búsqueda de un tema se convirtió en objetivo prioritario, objetivo que no sería cubierto hasta pasados unos meses. Esta dilación sirvió para que tuviese un conocimiento íntimo de la realidad asturiana; primero, de los pueblos costeros próximos a Gijón; posteriormente, del interior —Oviedo y las zonas mineras de las cuencas del Caudal y del Nalón—; por último, del occidente y del oriente asturianos.

Con el fin de favorecer sus indagaciones, Moreno Villa le iba facilitando documentación variopinta. Fèlix la iba descartando de forma sistemática. Por su parte, Aurelio Suárez quería conducirlo a un tema que parecía obsesionarle en aquel momento: la recogida del percebe. Según Aurelio —que, por entonces, ya había abrazado los presupuestos surrealistas en toda su extensión— la recogida de este crustáceo representaba como ninguna otra actividad el sentir del pueblo asturiano, siempre pegado a las rocas y expuesto al brío de las fuerzas de la naturaleza por el mero hecho de estarlo. Aurelio, durante ese verano, pintó varias obras con esa temática. En los archivos de Fèlix se recoge una de dimensiones exiguas, pero con una precisión de trazo magis-

tral, bajo el título *Percebe cantando canciones de amor*. En la misma se lee la dedicatoria: «Lástima que, no siendo percebe, no te dejes batir por las olas, pintado por Aurelio para su amigo Fèlix». Con el tiempo, Aurelio pierde el interés por el percebe y se deja vencer por el centollo, aunque en su producción serán los animales fabulosos los que gocen de un significado más profundo y de un protagonismo más importante. Por más que la fantasía de Aurelio no propició un acuerdo sobre la elección del tema, la energía del pintor pronto prendió en Fèlix y con el tiempo su documental se beneficiaría de ella. Sin embargo, en estos momentos prescindió de sus sugerencias.

Moreno Villa, avisado del interés de Fèlix por el mundo del espectáculo y sus manifestaciones populares, tenía interés en que éste conociese la tonada asturiana y los ambientes en los que dicho canto se ejecutaba. Le facilitó la obra de Isidro Valdés en la que el autor de extiende sobre su linaje: «[es] un tipo de interpretación vocal en modo mayor desprovista de compás —y genuinamente desprovista de acompañamiento— relacionada con el cantar de arriero tradicional de la cordillera cantábrica. La antigüedad de este cante puede apreciarse en los melismas casi medievales que lo emparentan con las trovas provenzales y con las cantigas galaicas, aunque la más antigua que se conserva escrita sea relativamente moderna, una variante del siglo XVIII llamada *Soberana*. Es muy posible que la tonada asturiana pueda ser el antecedente directo de la primera toná flamenca. Esta relación de la tonada con el flamenco ha sido considerada por Falla y otros musicólogos actuales, que sitúan a Asturias en el origen de estilos como la farruca y el garrotín».¹ Esta genealogía, a Moreno Villa —que era malagueño— debió parecerle fascinante y, sin duda, procuró contagiarle su entusiasmo a Fèlix. Pero la afición de éste por el género no fue suscitado tanto por las carac-

1 Valdés, Isidro (1977), *Tradiciones asturianas*, Ediciones El Peixe, Gijón, p. 72.

terísticas musicológicas como por el contexto donde se ejecutaba. Aunque se interpretaba con frecuencia en festivales y veladas teatrales, Moreno Villa prefería acudir a los *chigres* —establecimientos típicos de Asturias, a modo de tabernas populares, especializados en el consumo de sidra— donde era frecuente escuchar las gargantas castigadas de los asiduos cantando tonadas. Así, en sus múltiples incursiones por las cuencas mineras —por entonces agitadísimas políticamente y con un contingente creciente de trabajadores cada vez más insatisfechos con los desmanes patronales— solían frecuentar algunos de estos *chigres*, donde, ya caída la tarde, muchos mineros acudían, una vez vencida la jornada laboral, para desahogarse, entregándose al alcohol y, también, al canto. Llegaban, sucios todavía de la mina, con el instrumental de trabajo propio de los picadores —el hacha y el pico— que dejaban con cierta muestra de ternura a los pies del mostrador, dispuestos a entregarse al alcohol. Allí Fèlix y Moreno Villa tenían ocasión de escuchar la tonada en una de sus versiones más genuinas, quizá descargada de toda perfección musical, de toda indagación de género, pero fecunda en un sentido social; al servicio de cierto sentimiento melancólico, entregada a una necesidad tan primaria como es el conjuro de la frustración diaria. A Fèlix no le pasaba desapercibido el esfuerzo que suponía la interpretación de esta variante musical y el hecho de que los cantantes tuviesen que buscar la voz dentro de sí, arrancándola de la garganta con un gran desgarró, sin otra ayuda que la caja torácica y las cuerdas vocales. Ningún otro instrumento musical acompañaba el alarde de los cantantes. Las canciones se iban sucediendo en medio de proclamas políticas arropadas por el consumo de sidra. Las discrepancias entre socialistas, anarquistas y comunistas acompañaban estas veladas en las que, muchas veces, los chigeros tenían que intervenir para separar peleas incontroladas que acababan de forma violenta. Fèlix reparó también en el hecho de que en el *chigre* —reino

del hombre— el uso de la blasfemia adquiriría un tono desproporcionado, barroco, de tal manera que muchas veces lejos de estar al servicio del insulto se utilizaba como una forma de saludo. En estos lugares Fèlix tenía ocasión de experimentar ese ambiente denso, extrañamente reconfortante, que era común a los distintos lugares donde se perpetúa el rito del consumo alcohólico y se ponen en marcha las actividades lúdicas, muchas veces marginales, que lleva aparejadas: los teatros de variedades barceloneses, las tabernas madrileñas, el cabaret berlinés... Los archivos de Fèlix Bermeu conservan copia de una carta enviada en una fecha tardía a Ángel Argüelles —conocido como Xelón—, a quien solía acompañar en sus frecuentes incursiones por la cuenca minera asturiana, que se expresa en los términos siguientes. «A veces, inesperadamente, me viene a la memoria el olor ácido de la sidra mezclada con el aserrín. Oh, ese olor penetrante, inolvidable. Y pienso en ti...la primera vez que te escuché cantar en Ca Nando».² En su experiencia de la tonada, por tanto, prevalecía el olor por encima de la música. No es de extrañar si tenemos en cuenta que el consumo de sidra que acompañaba el canto tenía lugar siguiendo un ritual que propiciaba la intensidad de la experiencia olfativa. Normalmente, para beber sidra se utiliza un vaso —ancho, alto y de cristal fino— compartido por varios bebedores. Los tragos son cortos, pero se beben de golpe, para que, una vez que la sidra está servida en el vaso, no repose y pierda la consistencia. Cuando el bebedor está a punto de acabar su trago deja un sorbo y lo tira al suelo por el lado del vidrio que ha hecho contacto con la boca. Se trata de una dudosa forma de mostrar un celo higiénico que no puede esconder un primitivismo exento de refinamiento. Si a ello sumamos el hecho de que el escanciado de la sidra es preceptivo para su consumo, y que este hábito, a pesar de la habilidad de los escan-

2 Fechada el 22 de octubre de 1952. Archivo de Fèlix Bermeu.

ciadores, sirve para derramar más sidra en el suelo, es comprensible que a ciertas horas del día los chigres estuviesen impregnados del caldo y que el aserrín que se esparcía en el suelo para paliar el problema no fuese suficiente para corregirlo, de tal manera que un olor ácido y penetrante era el elemento distintivo de dichos lugares.

Conviene reseñar una última consideración que explica y resume la percepción que Fèlix tenía de este género musical; quizá la razón última que le aparta de cualquier indagación en esa dirección de cara al documental que iba persiguiendo. Se trata de una declaración que hizo en el curso de una entrevista concedida al periodista Pedro Adúriz publicada en el periódico *El Noroeste*. «La tonada, a pesar del esfuerzo vocal que supone su interpretación, no es música para el cuerpo, está huérfana de toda coreografía, parece estar pensada para ser ejecutada por esfinges».³ Conociendo la sensibilidad del autor —esencialmente coreográfica— es evidente que esta realidad debía presentarse a sus ojos como una carencia, como un espacio sonoro al que no podía entregarse en plenitud, de tal manera que renuncia al tema, si bien es cierto que, pasado el tiempo y debido a otras circunstancias que pronto conoceremos, recuperará el ambiente del *chigre* y la mina al servicio de otra realidad: la revolución obrera de octubre de 1934.

Moreno Villa, por tanto, se veía obligado a seguir facilitándole materiales que favoreciesen sus indagaciones. Sus intentos fructificaron cuando en el curso de la lectura de varios textos de Gaspar Melchor de Jovellanos —político y hombre de letras oriundo de Gijón— encuentra la *Carta novena*, en la que el ilustrado habla «Sobre el origen y costumbres de los *vaqueiros* de alzada de Asturias». Fèlix sintió un interés temprano por el colectivo cuyo oscuro origen y condición marginal podrían

3 Adúriz, Pedro, «Film y realidad», *El Noroeste*, Gijón, 19 de septiembre de 1933.

servir para crear el clima dramático que perseguía para su proyecto de entonces. Ésta es la definición que hace Jovellanos del grupo:

«*Vaqueiros* de alzada llaman aquí a los moradores de ciertos pueblos fundados sobre las montañas bajas y marítimas de este Principado, en los concejos que están a su ocaso, cerca del confín de Galicia. Llámanse *vaqueiros* porque viven comúnmente de la cría de ganado vacuno; y de alzada, porque su asiento no es fijo, sino que alzan su morada y residencia, y emigran anualmente con sus familias y ganados a las montañas altas.

Las poblaciones que habitan, si acaso merecen este nombre, no se distinguen con el título de villa, aldea, lugar, feligresía, ni cosa semejante, sino con el de braña, cuya denominación peculiar a ellas significa una pequeña población habilitada y cultivada por estos *vaqueiros*».⁴

Jovellanos se extiende sobre el carácter básico de su existencia: «En las montañas, su vida se acerca más al estado primitivo, pues ni tienen casa»;⁵ y sobre el estado de libertad que, supuestamente, han ganado gracias al mismo: «Es menester confesar que, si hay un pueblo libre sobre la tierra, lo es éste sin disputa, no porque no esté como los demás sujeto a las leyes generales del país, sino porque su pobreza le exime de las civiles, y su inocencia de las criminales. Aun los reglamentos económicos no tienen jurisdicción sobre él, porque cultiva sólo para existir, y trafica con el mismo fin, y sólo en los mercados libres».⁶

Pero en el mismo texto Jovellanos denuncia los enfrentamientos con otros grupos de población y las discriminaciones que padecen. Por ejemplo, algunas autoridades eclesiásticas se negaban a darles la sagrada comunión si no era a la puerta de la

4 Jovellanos, Gaspar Melchor (1985-1999), *Obras Completas*, Ed. Crítica, Ayuntamiento de Gijón, p. 411.

5 *Ibidem*, p. 412.

6 *Ibidem*, p. 413.

iglesia. Este detalle sirvió para que Fèlix continuase con las investigaciones. Poco tiempo después descubrió que en el pavimento de la iglesia de San Martín de Luiña –núcleo de población clave en la historia *vaqueira*– existe una inscripción en la que se puede leer «no pasan de aquí a oír misa los baqueros [sic]», algo que demostraba la costumbre extendida de limitar el acceso de los *vaqueiros* dentro de los edificios del culto, quedando relegados a la parte trasera del templo como señal inequívoca de los roces que existían con otros sectores de la población. Fèlix pronto empieza a enriquecer el aprendizaje obtenido en las lecturas con excursiones realizadas a aquellas zonas donde la huella *vaqueira* era más relevante, fruto de las cuales descubre la inscripción de San Martín de Luiña. Así viaja por Cudillero y Valdés, escenarios de las brañas más cercanas a la costa, así como por Tineo, donde abundan las brañas de interior. En una de esas excursiones entra en contacto con Edelmiro Feito, descendiente de *vaqueiros* –condición que llevaba en su apellido– e historiador de sus tradiciones. Será Edelmiro quien le ayude a profundizar en sus indagaciones antropológicas y el que le permita acceder a información privilegiada. Con motivo de una pequeña estancia en el Alto de Aristébano –concejo de Valdés– para asistir el último domingo de julio a la celebración de una boda *vaqueira*, tuvo ocasión de presenciar no sólo el enlace matrimonial –algo que le permitió comprobar el carácter endogámico del grupo, que sólo se casaba entre sí–, sino de asistir a un entierro y a las honras fúnebres subsiguientes. Descubrió estupefacto que los *vaqueiros* en los días posteriores a la sepultura del cadáver acudían al cementerio regularmente durante las horas de la comida para depositar alimentos en la tumba y que, a las seis y media de la tarde del día tercero, la viuda y sus hijos varones así como los maridos de sus hijas bailaban sobre la tumba del muerto. Esta tradición, que a los ojos de los vecinos no *vaqueiros* tendría que tener a la fuerza

tintes sacrílegos y profanadores, fascinó a Fèlix en grado sumo. Acabó siendo un hecho determinante para poner en marcha el rodaje. La decisión de hacer un documental sobre la condición *vaqueira* había sido tomada. Llevaría por título *Vida de alzada* y estaría estructurado en tres partes: orígenes, asentamientos y ritos y tradiciones.

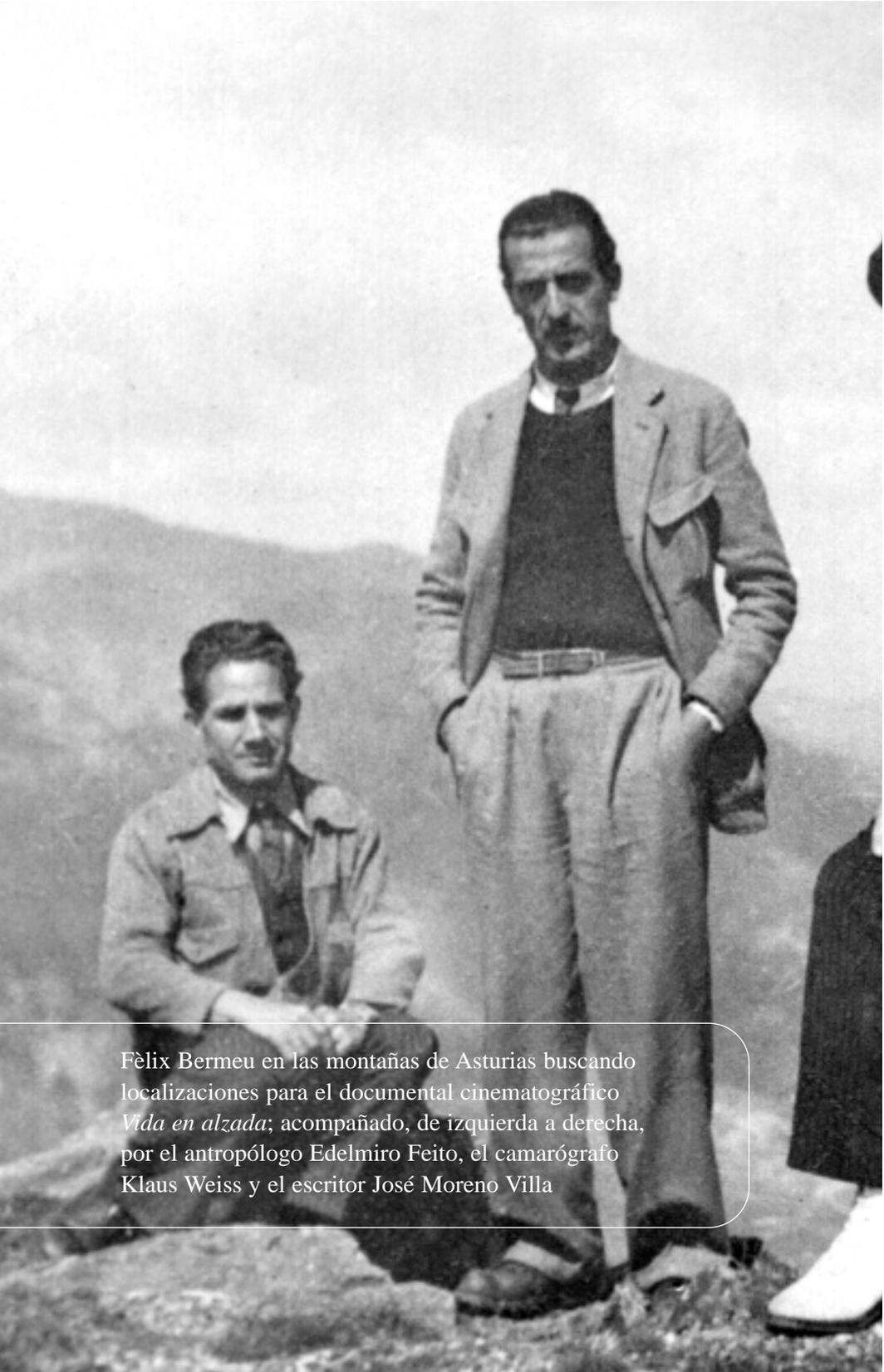
Hacia unas semanas, Fèlix le había escrito a Markus Grass —que trabajaba como productor al servicio del *trust* alemán AEG y con quien había entablado cierto trato años atrás— con la esperanza de que pudiese colaborar en el proyecto cinematográfico, le había animado a que viajase a Asturias y le había pedido que le ayudase a encontrar financiación en Alemania, donde la industria era más potente y tenía contactos antiguos. Sin embargo, la ayuda nunca llegó. En julio de ese año la industria fílmica alemana queda en manos de los nazis, de manera que gran parte de sus amigos pierden sus empleos y, en su mayoría, poco a poco abandonan el país. Tal es el caso de Markus que ni tan siquiera tuvo ocasión de leer la carta enviada por Fèlix, ya que había dejado Berlín para instalarse en París, algo que Fèlix descubrió dos años más tarde. Se dirigió también al camarógrafo Klaus Weiss con el mismo propósito. Éste le puso al corriente de los hechos y le anunció que, dada la situación en Alemania, viajaría a Asturias de forma provisional con la intención de buscar un destino estable que le garantizase la seguridad que no encontraba en su propio país. Fèlix se solidarizó con la situación enviando un telegrama a la asociación de cineastas alemanes para incorporar su firma al manifiesto de apoyo a la libertad de expresión lanzado el 2 de agosto de 1933 —que fue inmediatamente silenciado por el partido nazi—, algo que servía para reforzar el compromiso que había mostrado unas semanas antes al firmar el manifiesto contra la Alemania nazi firmado en Madrid el 1 de mayo, que también incluía las firmas de Buñuel, Lorca, Alberti, Ugarte, Vallejo y Sender, entre otros.

El filón alemán se había agotado. A pesar de que Fèlix estaba en contacto con un grupo de documentalistas británicos —que ese mismo año de 1933 encontraron una plataforma financiera en el servicio público de Correos para patrocinar sus películas sociales—, entre ellos Flaherty, así como con el equipo flamenco de Ivens y Stork, y, en Estados Unidos, con la Film & Photo League, con la intención de buscar un modelo de patrocinio que sirviese no sólo para la producción de su documental, sino también para abrir el camino a películas futuras —favoreciendo el proyecto general de José Díaz Fernández—, la financiación del documental quedó reducida a un presupuesto ínfimo.

Durante el mes de agosto y septiembre, con la ayuda de Edelmiro Feito, trabaja en el guión del documental, que queda listo a finales de este segundo mes. El rodaje estaba planteado como un relato mítico —acorde con el carácter del grupo que pretendía retratar—, como si se tratase de una ficción. Participaba, sin duda, de los principios que alimentaba a una de las corrientes documentalistas más significativas del momento, los mismos principios que estaban detrás de los trabajos de Flaherty e Ivens, o de Luis Buñuel en *Tierra sin pan*, que privilegiaban «la creación de sentido en sus imágenes por encima de la veracidad representativa de la escena».⁷

Cuando todo estaba listo y el rodaje era inminente, tiene que dejar Asturias y viajar a Terrassa de forma urgente. Su hermana menor, Marina, está gravemente enferma. Klaus Weiss —que ya había llegado a Asturias—, avisado de la nueva situación, decide acompañarlo para instalarse en Barcelona. Unas semanas después se mudará a Toulouse.

7 Ibarz, Mercè (1999), «Un film y sus historias. Seis décadas de *Tierra sin pan*», Catálogo de la exposición: *Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*, IVAM Centre Julio González, Valencia, p. 19.



Fèlix Bermeu en las montañas de Asturias buscando localizaciones para el documental cinematográfico *Vida en alza*; acompañado, de izquierda a derecha, por el antropólogo Edelmiro Feito, el camarógrafo Klaus Weiss y el escritor José Moreno Villa



Su regreso a Terrassa se produce en un clima profundamente emotivo, fruto de la enfermedad que padece su hermana: un tumor blanco que le costará la vida en cosa de meses. Decide quedarse en la ciudad durante ese doloroso periodo para acompañar a su familia en el duelo, en particular a su madre, que por esas fechas se siente cada vez más distante de su padre.

Esta temporada en Terrassa hará que Fèlix asista a la escisión ideológica que separa a su familia, abismo que se acrecienta como fruto de la crispación política del momento. Mientras que su padre sigue cultivando un rencor extremo hacia cualquier ideología que cuestione la verdad única de la Iglesia católica, fruto de un fanatismo religioso que crece de forma imparable, su tío Valentí trabaja como concejal del ayuntamiento de Terrassa con un talante aperturista. La llegada de Fèlix a la ciudad el 1 de octubre de 1933 coincide con la celebración de un mitin de reafirmación feminista en las dependencias de la *Fraternitat Republicana*. Su hermana Marina, que desde hacía unos años había despertado a ciertas formas de disidencia ideológica, postrada en la cama, se muerde la rabia al tener que renunciar a ir.

En los años precedentes a la República, Terrassa, como queda anunciado en páginas anteriores, había estado controlada completamente por el movimiento salista, una ideología dependiente de la figura de Alfonso Sala que encarnaba formas caciquiles y reaccionarias y que se ocupaba de cuidar los intereses de la burguesía industrial más conservadora bajo la consigna de la defensa de la monarquía, haciendo gala de un españolismo enemigo de cualquier ideología catalanista y de un catolicismo integrista. Una vez que Alfonso Sala, proclamado unos años antes conde de Égara, decide apartarse de la política al final de la dictadura de Primo de Rivera, aquellos que eran afines a su ideología se movilizan para perpetuar sus intereses vinculados a agrupaciones tales como Unión Monárquica

Nacional.⁸ Durante estos años, el padre de Fèlix radicaliza sus posturas políticas y trabaja de forma activa junto a esta organización, escribiendo artículos incendiarios en el periódico *Crònica Social*, que estaba dirigido por su amigo Narcís Ventalló y que representaba los intereses de la extrema derecha local como plataforma ideológica del tradicionalismo carlista y del salismo, al tiempo que servía para divulgar el fascismo naciente. De hecho, el señor Bemeu había participado activamente en los actos que tuvieron lugar con motivo del paso del rey Alfonso XIII por la localidad en 1924, que incluyó una visita a la iglesia de Sant Pere. Tomó incluso una serie de fotografías que aunque algunas fuentes consideran anónimas aparecen acreditadas en los archivos de Fèlix como obra de su padre. También trabajó activamente en la organización de la visita de la reina Victoria Eugenia a la localidad en 1929, que incluyó el preceptivo paso por el complejo eclesial, siendo responsable de la toma de instantáneas fotográficas consideradas anónimas hasta la fecha, punto que, una vez más, desmiente el legado de Fèlix.⁹ Por su parte, el tío Valentí —cuñado de Àngel Bermeu—, con un espíritu completamente diferente, había decidido integrarse activamente en la política local para participar en las elecciones de 1931. Lo hacía como parte del Centre Catalanista Republicà —escisión de la Associació Catalanista—, integrado en su mayor parte por profesionales liberales e intelectuales, que tenía como plataforma mediática

8 Ver Marcet i Gisbert, Xavier (1987), «La Segona República» en *Historia de Terrassa*, Ajuntament de Terrassa, Terrassa.

9 En una publicación del Museu de Terrassa aparecen imágenes de ambas visitas. Una, del rey Alfonso XIII a la salida de una de las iglesias encabezando un grupo de gente y, otra, de la reina Victoria Eugenia en compañía de Alfonso Sala. (2002) *La memòria de les esglésies de Sant Pere de Terrassa, 1850-1950*, Museu de Terrassa, Terrassa, pp. 46 y 48. Dichas imágenes pertenecen a una serie del archivo Tobella y son acreditadas como anónimas. Existen copias de las mismas fotografías, junto a otras de la serie, en el archivo de Fèlix Bermeu atribuidas a su padre.

el periódico semanal *Avui*. Dicho partido, días antes de las elecciones de abril de 1931, había firmado un acuerdo con *Fraternitat Republicana* y *Centre Republicà Obrer*, configurando la coalición *Bloc Catalanista Republicà*, que resultará la gran vencedora de los comicios que anuncian la llegada de la Segunda República. La coalición se mantendrá en el poder hasta 1934, año en el que el ERC, convertido ya en partido hegemónico del republicanismo catalán, gana las elecciones municipales y gobierna en solitario, momento que coincide también con el abandono de la política por parte de Valentí, que empezaba a sentirse cansado de tanta crispación.

La llegada de Fèlix a la ciudad coincide con un vértigo social creciente. Los movimientos obreros, encabezados por los anarquistas –de amplia raigambre en la ciudad– procuraban hacer valer su voz, y, muchas veces, no esquivaban el uso de la violencia. El asalto anarquista al Ajuntament en el mes de febrero del año anterior seguía inquietando a buena parte de la población. Sin embargo, Fèlix durante estos meses vive prácticamente apartado de la realidad social y se ocupa, sobre todo, de acompañar a su hermana en una dura agonía. Ello hace que su paso por la ciudad resulte casi inadvertido. Tan sólo rompe la clausura, acuciado por la curiosidad que lo caracterizaba, para acudir a alguna de las actividades organizadas por la asociación *Amics de les Arts*, una agrupación creada en 1927 con el fin de promocionar actividades culturales que unos meses antes de la visita de Fèlix se había instalado en un magnífico edificio con acceso por la calle Sant Pere. En los salones de esta organización tuvo ocasión de tomar el pulso a las actividades cinematográficas de la ciudad y de asistir a la proyección de películas de directores aficionados locales como Joan e Ignaci Salvans y Francesc Roig.¹⁰

10 Dichas proyecciones tienen lugar el 5 de noviembre de 1933. Ver Ragon, B. (1981), *Terrassa fa cinquanta anys*, Arxiu Tobella, Terrassa, p. 58.

Estos meses de recogimiento y convivencia con la enfermedad hacen que Fèlix reflexione profundamente sobre la fragilidad humana y la naturaleza del dolor. Una vez que acepta la situación, lejos de adoptar una actitud pasiva, decide afrontar los hechos y buscar las herramientas necesarias que sirvan para poner diques al sufrimiento de su hermana. Enfrentado de raíz al teatro barroco que su padre pretendía promover, reduciéndolo todo a una siniestra resignación sancionada por su fanatismo religioso, a un trasiego de sotanas e inciensos, Fèlix lleva un poco de luz a la casa. Con la colaboración del tío Valentí, que seguía relacionado con la industria del espectáculo, instala una cámara de proyección en la residencia familiar —a donde se había trasladado su hermana— y organiza sesiones cinematográficas, con predominio de películas cómicas. Sin duda, esta iniciativa tuvo que aliviar los últimos días de Marina que, como él, siempre había mostrado gran interés por el cine. Otro de los ejercicios a los que se entregaban consistía en recrear sobre el papel la fusión de escenas de distintas películas, creando guiones breves, tremendamente dislocados, en la órbita del surrealismo.

Paralelamente, Fèlix empezó a hacer anotaciones en un cuaderno en cuya portada se lee «Bufón: truhán que se ocupa de hacer reír». Las sentidas páginas que escribe para acompañar la agonía de su hermana, de alguna manera, podrían ser interpretadas como un tratado sobre el dolor. Sus observaciones son extraordinariamente perspicaces. Guiado por una intuición extraña adelanta puntos de vista de gran vigencia actual. Uno de los aspectos centrales de sus observaciones consiste en eliminar la distinción entre dolor físico y dolor psicológico, ya que entiende que «son parte de una corriente indisociable».¹¹ Curiosamente, algunas de sus apreciaciones son compartidas en

11 Bermeu i Codina, Fèlix (1933), *Bufón: truhán que se ocupa de hacer reír*. Inédito. Archivo de Fèlix Bermeu.

textos muy posteriores obra de autores referenciales. Entre ellos destaca David Morris, cuyo ensayo *La cultura del dolor* apela también al uso del humor y propone la proyección de películas cómicas –sesenta años después que Fèlix– como forma activa de lucha contra la humillación infligida por el dolor.¹² No hay indicios que nos permitan establecer una conexión directa entre las reflexiones de Fèlix y la obra de David Morris, no obstante el autor del libro es discípulo de Andrew Jones, médico eminente que conoció a Fèlix durante el exilio de éste en la ciudad de Nueva York.

El 12 de enero de 1934 Marina Bermeu i Codina muere a las cuatro de la tarde, coincidiendo con la explosión de una bomba a la entrada del Círculo Tradicionalista, que causa grandes desperfectos y hiere de gravedad al presidente de la entidad, amigo íntimo de Àngel Bermeu. Fèlix, a pesar de la insistencia familiar, renuncia a participar en las pompas fúnebres celebradas en la iglesia de Santa María, el mismo lugar en el que había sido bautizada. Rendirá su tributo particular a la hermana desaparecida mediante un acto sencillo: la lectura pública de uno de los guiones que habían escrito conjuntamente. Dicha lectura fue retransmitida el día 18 del mismo mes en la emisora del Radio Club Terrassa –que se había inaugurado unos meses antes– y cuenta con la colaboración de la actriz cinematográfica Nita del Alba.

Tras la muerte de Marina, Fèlix permanece un tiempo en la ciudad acompañando a su madre. La estancia le permitió asistir a un hecho extraño protagonizado por su hermano Ireneu, que volvió a la ciudad unos días después del fallecimiento para rendir tributo a su hermana. Llegó a Terrassa en su automóvil de carreras, el Alfa Romeo 20/40 Bibloque que siempre había traí-

12 Morris, David (1991), *The Culture of Pain*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles.

do de cabeza a la hija de la familia Bermeu. Nada más llegar convenció al marido de Marina para que le permitiese hacer uso del jardín de la casa que el matrimonio había habitado durante los últimos años. Una vez que consiguió una respuesta afirmativa, procedió a excavar un hoyo profundo y enterró el coche. Esta iniciativa –ritual privado cuyo alcance se nos escapa– parece dar cuenta de los sentidos afectos de Ireneu hacia su hermana.

En abril Fèlix regresa a Madrid acompañado de su hermano. El proyecto cinematográfico que había dejado en suspenso en Asturias –que ahora le parecía lejano– no formaba parte de sus prioridades. Sin embargo, no tenía otras obligaciones que cumplir. Seguía despreocupado respecto a la búsqueda de empleo, acodado en su patrimonio familiar y en el dinero ahorrado fruto del lucrativo trabajo que había desempeñado para la industria alemana.

Los cambios políticos fruto de las elecciones de noviembre de 1933 habían dejado el poder en manos de la CEDA. José Díaz Fernández ya no era diputado por Asturias. Pero aunque su proyecto cinematográfico no pudiese contar con un apoyo oficial seguía empeñado en la necesidad del mismo. De hecho, durante la ausencia de Fèlix fueron proyectadas las películas *El acorazado Potemkin*, *Octubre*, *La madre* y *Metrópolis* en Luarca, Gijón, Oviedo, Mieres, Sama de Langreo y Llanes, donde obtuvieron un gran éxito de público. Díaz Fernández insistió hasta conseguir que Fèlix regresase a Asturias para retomar el proyecto cinematográfico. Cuando éste volvió a Gijón en agosto de 1934 con la intención de reactivar el documental no pudo contar con la ayuda de Moreno Villa ni con la de Edelmiro Feito –que había embarcado en un barco de emigrantes con destino a Argentina. Klaus Weiss, ocupado en sobrevivir en Francia, tampoco pudo asistirlo.

Vuelve a frecuentar a Xelón Argüelles, que lo conduce, una vez más, por las cuencas mineras. La agitación política de la que

ya había sido testigo el año anterior, y que había tenido ocasión de experimentar en Terrassa de forma reciente, sigue creciendo. Estamos a las puertas de los sucesos revolucionarios de octubre de 1934.

Las condiciones de producción quedan establecidas definitivamente. En el proceso de organizar un equipo de trabajo que permita afrontar el rodaje, Fèlix entra en contacto con Emile Crabiffosse, hijo de un industrial belga recién instalado en Gijón, que convence a su padre para que financie la película. Alberto Escandón –por entonces, profesor de lengua en la Universidad de Oviedo que, después de la guerra, se exiliará en Estados Unidos– participa también en el trabajo. Aurelio Suárez, completa el reducido equipo que se hace cargo del rodaje.

Alberto Escandón en una conferencia pronunciada en 1943 durante su exilio americano en la Universidad de Columbia de Nueva York, publicada con posterioridad a su muerte acaecida en 1947, relata los hechos como sigue:

«Como disponíamos de poco dinero hubimos de ajustar la técnica del film a nuestras posibilidades de presupuesto. Poseíamos dos viejas cámaras prestadas por un amigo *amateur*. Una vieja cámara Eclair de manivela y un Eyemo antiguo cuando éstos no tenían aún el tambor para instalar los diferentes objetivos. Tenía este aparato un defecto. Al comenzar la toma de vistas, se producía un brusco golpe que podía verse en algunas vistas. El problema de la película virgen era también delicado pues llevábamos casi justo el metraje que luego había de constar el film. Por eso decidimos, después de haber estudiado tres días el país, no rodar más que aquellas escenas que correspondían a una sinopsis hecha de antemano. Generalmente en un documental se toman no sólo las vistas que corresponden al guión trazado de antemano sino todas aquellas que nos ofrece la casualidad y que pueden ser interesantes luego intercaladas en el film. Nada de eso hicimos. Dividimos el *script* en varias secciones, por

ejemplo: emplazamientos, duelo en el cementerio, pastoreo en la braña, cortejo nupcial, etc. Y cada día íbamos completando esas *sequences*. Comenzamos por el duelo en el cementerio.

El trabajo debido a la falta de medios mecánicos y de adecuado *staff* era durísimo. Nos levantamos durante el mes que estuvimos allí a las cuatro de la mañana y llegábamos a los lugares elegidos de antemano ya próximo el medio día. Trabajamos hasta las tres de la tarde en que había que emprender el regreso... Hacíamos sólo una comida al día al regresar del trabajo y la devorábamos como leones».¹³

Cuando el rodaje todavía no había finalizado se produjeron los levantamientos obreros de 1934 que dejaron en jaque al gobierno establecido en Asturias durante unos días. Sin dudarlo, los miembros del equipo decidieron interrumpir el rodaje e invertir el esfuerzo en registrar los hechos. Este documento se convertiría, sin duda, en un testimonio excepcional de la época. Comenzaron por los enfrentamientos armados de los últimos días y continuaron con la represión subsiguiente. Una vez que los actos revolucionarios fueron sofocados, decidieron recrear el clima ordinario previo al levantamiento en los asentamientos de los obreros. Ello se produjo no sin riesgo, pero con la complicidad de los protagonistas, ya que algunos de ellos conocían a Fèlix de sus excursiones múltiples a los *chigres* de la zona. Con toda seguridad, este procedimiento tuvo que suponer un elemento dramático excepcional.

Una vez cumplido el rodaje en las cuencas mineras, Fèlix, asustado, regresa a Madrid sin haber acabado la filmación del documental sobre los *vaqueiros* de alzada, pero con materiales valiosísimos relacionadas con dos realidades sociales muy distintas: la de los propios *vaqueiros* y la de la revolución de octubre. Consciente de que tenía entre sus manos una bomba de

13 Zueras, Arturo (1988), *El exilio cultural español* Aguilar, Madrid, p. 176.

relojería, un instrumento de gran valor, emprendió el montaje del material relacionado con la comuna asturiana de forma inmediata y dejó relegado para más adelante el documental *Vida en alzada*.

En una carta enviada años más tarde —en los archivos de Fèlix es frecuente encontrar copias de algunas de las cartas que enviaba— cuenta cómo se sucedieron los hechos:

«Después del rodaje tuve que hacer el montaje yo mismo, en Madrid, encima de una mesa de cocina. Como no tenía moviola, miraba las imágenes con lupa y las pegaba como podía. Seguramente, descarté imágenes interesantes por no verlas bien. Le puse un título de urgencia: *Octubre, 1934*. Se hizo la primera proyección en el Cine Doré de Sama de Langreo y en el Ateneo Obrero de Gijón, dos días consecutivos, el 29 y 30 de enero de 1935. La película era muda y Xelón Argüelles se ocupó de comentarla por el micrófono. Yo no acudí a las proyecciones. Las autoridades no se percataron de la primera proyección, pero antes de que terminase la segunda, detuvieron el acto y a Xelón, que tuvo que enfrentar cargos por apología revolucionaria. Cualquier intento de proyección posterior fue inútil. Yo había conseguido hacer una copia —con muchísimo esfuerzo— para mandarla a Asturias. El original fue perdido durante la guerra, como tantas cosas. No sé qué habrá pasado con la copia enviada para la proyecciones de enero del 35».¹⁴

No contamos con indicios que nos permitan conocer el paradero de los materiales rodados sobre la vida *vaqueira* ni de la copia de la película sobre los acontecimientos revolucionarios. Aunque no esté expresado en ninguna parte, quizá hayan desaparecido durante la guerra junto a aquellas «tantas otras cosas» mencionadas por Fèlix al referirse al original de *Octubre, 1934*.

14 Dirigida a Margarita Castelar, periodista española residente en Edimburgo, desde San Juan de Puerto Rico el 23 de abril de 1948. Archivo de Fèlix Bermeu.

En un librito publicado por la Filmoteca Asturiana con motivo de un ciclo retrospectivo sobre la figura de Emile Crabiffosse —que siguió vinculado a la producción cinematográfica tanto en España como en Bélgica— se menciona la puesta en marcha del rodaje de *Vida de alzada*, si bien no se aclara el destino de aquellos materiales originales.¹⁵ Por su parte, el historiador David Ruiz en uno de sus estudios sobre el periodo revolucionario menciona a Xelón Argüelles —y el papel colateral que tuvo en el levantamiento—, haciéndose eco de la proyección de la película y del arresto subsiguiente.¹⁶ Sin embargo, sorprendentemente, no menciona al autor de la misma, ni indaga en el paradero de la cinta. Una vez más, el nombre de Fèlix queda solapado por la historia.

A la espera de que investigaciones futuras aclaren los hechos, tan sólo nos quedan las conjeturas. En un artículo publicado en 1955 en el periódico ovetense *La Nueva España* se da cuenta de los tumultos del 34 siguiendo la retórica propia del periodo franquista. Aunque a lo largo del artículo no se nombra la existencia del documento cinematográfico *Octubre, 1934* se menciona el hecho de que los actos revolucionarios tuvieron sus consecuencias y que «hubieron de ser sofocados conatos revolucionarios posteriores como consecuencia de una velada cinematográfica que tuvo lugar en el Ateneo Obrero de Gijón».¹⁷ El artículo aparece ilustrado con una imagen con el siguiente pie de foto: «En fechas posteriores a los atroces acontecimientos fueron incautados materiales varios que pretendían mantener vivo el sangriento espíritu de la revolución. Fragmento fílmico».

15 VV AA (1989), *Objetivo: Emile Crabiffosse, 1910-1980*, Filmoteca Asturiana, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, Oviedo.

16 Ruiz, David (1988), *Insurrección defensiva y revolución obrera. El octubre español de 1934*, Labor, Barcelona.

17 Hernández, Rubén (1955), «Una única misión», *La Nueva España*, Oviedo, 5 de octubre de 1955, p. 21.

Aunque no hemos sido capaces de rastrear el origen de la imagen, dada la asociación que se desprende del artículo, podríamos preguntarnos si se corresponde con el documental de Fèlix. En caso de que la respuesta sea positiva, eso nos haría pensar que en el año 1955 todavía se tenía acceso, aunque fuese de forma fragmentaria, a dichos materiales. ¿Estarán definitivamente perdidos?

Quizá, la clave definitiva para conocer el desarrollo de los hechos podría habérsela dado Aurelio Suárez. Sin embargo, su muerte reciente,¹⁸ así como el secretismo con el que se ocultó a lo largo de toda su vida —que se prolonga tras su fallecimiento, ya que sus archivos permanecen inaccesibles para la consulta— dificultan la obtención de información a través de su persona. Es posible que, puesto que nunca mencionó a lo largo de su dilatada carrera la colaboración con Fèlix, ante una pregunta al respecto mantuviese el mismo mutismo que solía mostrar cuando se trataba de otros asuntos. Sin embargo, también creemos posible que un sondeo en sus archivos pueda deparar sorpresas importantes. Teniendo en cuenta el carácter extremadamente metódico de sus procedimientos de trabajo y el control exhaustivo que llevaba en su producción —caracterizada por una catalogación de cuño propio— resulta altamente improbable que no haya registrado de un modo u otro su contribución al rodaje. Esperemos que un día se haga la luz.

18 Aurelio Suárez muere en Gijón el 9 de abril de 2003. El celo extremo del que se rodeaba hizo que no se conociese su muerte hasta pasado un tiempo de la misma, a pesar de que los medios de comunicación, dado el interés que el artista despertó siempre, se mantenían muy alerta para seguir sus movimientos.

Barcelona 1935-1936

La vuelta a Madrid después de los acontecimientos asturianos viene acompañada de dos circunstancias que devuelven a Fèlix a Cataluña. Por un lado, la creación, en 1934, de la empresa cinematográfica Ibérica Film SA —que tenía su sede central en Barcelona y sucursales en Madrid, Sevilla y Valencia—, y, por otro, el viaje de la compañía de Margarita Xirgu a Barcelona al año siguiente.

Antes de abandonar Madrid para dirigirse a su nuevo destino, Fèlix participa en un proyecto cinematográfico completamente ajeno a las experiencias que había tenido en el medio español. Dada la experiencia que había adquirido en la producción internacional, Ricardo Soriano, marqués de Ivanrey, contactó con él para acometer una negociación con United Artists con el fin de poner en marcha la coproducción en España de *La travesía molinera*, en tres versiones distintas: española, inglesa y francesa. Fèlix, que nunca había tenido ocasión de conocer de cerca los sistemas de producción americanos, aceptó la propuesta porque entendió que ello podría ayudarle a indagar en un mercado profesional que, a la larga, podría interesarle. Su intervención permitió que las negociaciones saliesen adelante. La película fue realizada por un equipo internacional dirigido por Harry D'Abbadie D'Arrast, y un reparto cuya protagonista era la actriz cubana Hilda Moreno y que incluía a Eleanor

Boardman, Santiago Ontañón y Alberto Romea. Basada en un romance popular del siglo XVII —convertido en el XIX en la novela *El sombrero de tres picos* por Pedro Antonio de Alarcón—, incluía un baile ejecutado con vivacidad por Hilda Moreno —que había sido descubierta para el cine cuando actuaba en el casino de Biarritz— que debió de hacer las delicias de Fèlix. El equipo incluía la colaboración del director de fotografía Jules Kruger, que había trabajado a las órdenes de Abel Gance, entre otros. La banda sonora fue compuesta por Rodolfo Halffter, quien colaboraría, años más tarde, con Luis Buñuel. Las negociaciones sacadas adelante gracias a la pericia de Fèlix permitieron que Ricardo Soriano explotara la película en España y América latina mientras que los estudios de Hollywood la comercializaron en el resto del mundo. Siguiendo a Roman Gubern, «todos los testimonios coinciden en señalar que *La traviesa molinera* fue una de las películas más importantes, si no la más importante, del cine republicano español».¹ El mismo autor se ocupa de aclarar un dato significativo: «años después, cuando la Filmoteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York envió a Chaplin una encuesta preguntándole qué películas se deberían recuperar para la historia del cine, dio solamente un título: *La traviesa molinera*. Esta respuesta sorprendió a la inmensa mayoría de la crítica, que desconocía la existencia de la obra».² Fèlix que asistió directamente al pequeño tumulto desatado por tan insólitas declaraciones, puesto que éstas fueron realizadas cuando ya se había instalado en Manhattan, conoció al director con motivo de unas jornadas organizadas por la Brooklyn Academy of Music, y le abordó pidiéndole que se extendiese sobre el particular, tras aclararle que él había partici-

1 Ver Gubern, Román (1977), *El cine sonoro en la II República. 1929–1936*, Editorial Lumen, Barcelona, p. 182.

2 *Ibidem*.

pado en la producción. El cineasta se limitó a sonreír, acompañando el gesto de una frase lacónica: «todo queda dicho».³ De este modo el enigma no pudo ser resuelto.

La creación de Ibérica Film fue puesta en marcha por Herr Oliver, un acaudalado judío alemán a quien Fèlix conocía vagamente, que se había instalado en España escapando del nazismo. En dos años y con la realización de tan sólo cinco películas la productora se había colocado, al lado de Cifesa, a la cabeza de la industria cinematográfica española. Dicha empresa aglutinó a un nutrido grupo de profesionales alemanes de talento que habían perdido su lugar en la Alemania de Hitler. Entre ellos, se encontraban los operadores Heinrich Gaertner y Adolf Scharlik, el jefe de producción Herbert Lippschitz y la actriz austriaca Olly Gebauer. Estas corrientes migratorias fueron comunes en el contexto histórico del cine de la II República. A los alemanes huidos de la intolerancia nazi, se sumaron técnicos originarios de América latina, procedentes de los estudios americanos de Joinville en París, una vez que la productora les había cancelado los contratos; profesionales franceses reclamados por el dinamismo de la nueva industria sonora; y, finalmente, adeptos hitlerianos empeñados en ganar las empresas españolas para su causa.⁴

A pesar de que Fèlix había tenido un desencuentro con Herbert Lippschitz años atrás, ya que ambos habían trabajado en los mismos estudios de la Ufa, éste no dudó en contactarlo para proponerle que se incorporase al equipo de Ibérica Film. Aunque Herbert Lippschitz nunca había escondido su interés por los aspectos más tópicos de la cultura española —defendiendo el potencial del exotismo de sus costumbres y de la tradición tauri-

3 Aclaraciones recogidas en la entrada del diario del artista fechada el 27 de enero de 1952. Archivo de Fèlix Bermeu.

4 Ver Gubern, Román (1977), *Ibidem*, p. 175.

na, que en sí habían alimentado el interés de la industria alemana por España— desconfiaba profundamente de la iniciativa emprendida por la Ufa para ganarse el mercado sonoro en los países hispano hablantes. Ello le llevó a desacreditar las actividades profesionales de Fèlix, haciéndole responsable del estancamiento de las incursiones sonoras alemanas en España y América Latina. Estos roces antiguos no impidieron que Fèlix se incorporara al plantel de la compañía, poniendo al descubierto un hecho irónico. La presencia de Herbert Lippschitz en España confirmaba sus viejos presagios, ya que la industria alemana a esas alturas había perdido la batalla del sonoro, pero el hecho lejos de desacreditar a Fèlix reafirmaba sus capacidades profesionales. Su incorporación a la compañía se produce justo a finales de 1934, cuando todavía estaba en Madrid. Tras la firma del contrato se instala en Barcelona, donde la productora había establecido su sede central. La actividad profesional de Fèlix coincide con la producción de las películas *Poderoso caballero* y *Una aventura oriental*, dirigidas ambas por Max Nossek en 1935. La contratación de Fèlix se hacía en la confianza de que éste sabría establecer una estrategia comunicativa para corregir algunos de los errores de la compañía que, dado el peso que tenía en ella el contingente alemán, corría el riesgo de ignorar aspectos esenciales para captar el interés del público español. A pesar del éxito financiero que la iniciativa empresarial había conseguido en tan poco tiempo, la primera producción que lanzó, una adaptación de la zarzuela *Doña Francisquita*, había sido descalificada duramente por la crítica. Los intentos de Fèlix por corregir los puntos de vista de Herbert chocan con la obstinación del último, quien en un número de *Cinegramas* del año 1935 se pronunciaba en estos términos: «He podido observar que a los españoles les gusta el llamado género frívolo y que sienten predilección por todo lo característico y representativo de su país... Nuestras nuevas producciones se desarrollarán dentro de un

ambiente alegre, gracioso y divertido; mucha música, hombres y mujeres jóvenes, buenos cómicos y voces deliciosas de mujer». ⁵ Aunque Fèlix estaba disfrutando de la experiencia al lado de los magníficos técnicos alemanes, en particular de los directores de fotografía, cuyo uso magistral de la luz los colocaba al frente de la vanguardia fílmica, los desacuerdos permanentes con Herbert Lippschitz hacen que abandone la compañía antes del vencimiento del contrato. Poco tiempo después, Ibera Films desapareció y muchas de las personas que estaban a su servicio se desplazaron a Estados Unidos y Argentina.

Estas iniciativas hablan del dinamismo que la industria fílmica estaba alcanzando durante el periodo republicano, a pesar de que su alcance no deja de ser raquíutico si la comparamos con países de mayor entidad. Prueba de este vigor es que Valentí Codina, que había abandonado su corta carrera política, abrazó dos nuevos proyectos empresariales relacionados con la industria cinematográfica, contando en ambos casos con la colaboración de Fèlix. La primera de ellas consistió en la apertura en Terrassa de un cine de dimensiones colosales con espacio para 2.400 espectadores, convirtiéndose en la sala con el aforo más grande del país. La segunda, supuso la producción de una película, primera y última incursión del tío en la gestión de una creación fílmica.

En el año 1932 se había constituido la inmobiliaria Egara SA —a la que estaban vinculados la mayor parte de los socios de la empresa textil Saphil— con la intención de construir y administrar un cine de nueva creación conocido como cine La Rambla, situado en la rambla de Égara. En el año 1934 Valentí se incorpora como socio a la inmobiliaria, que había entrado en

5 «El cine nacional. Hablan los productores», en *Cinegramas*, 27 de enero de 1935. Citado por Gubern, Román (1977), *El cine sonoro en la II República. 1929-1936*, Editorial Lumen, Barcelona, p. 177.

un momento de atonía, con el fin de incorporar la energía necesaria que permitiese ejecutar el proyecto. Aunque ya habían sido contratados los servicios de los arquitectos Ignasi Escudé y Manuel de Solà-Morales, que habían diseñado las trazas del edificio, Valentí reclama la ayuda de su sobrino Fèlix, aprovechando la circunstancia de que en ese momento se encontraba en Barcelona. En el año 35 acaban de definir la dotación técnica y el interiorismo, labores de las que Fèlix se responsabiliza hasta su finalización.

Se trataba de un edificio de planta baja y un piso, distribuido en tres bloques. En el central se situaba el acceso al cine, y en los dos laterales se instalaron una pastelería y un restaurante. El edificio seguía las líneas propias del racionalismo, fórmula arquitectónica que a pesar de su éxito internacional no tuvo mucho predicamento en Terrassa. La fachada estaba articulada siguiendo una composición simétrica y en el interior destacaba el vestíbulo dominado por un atrio semicircular con seis columnas. El interiorismo, extremadamente cuidado en el momento de su ejecución, perpetuaba la elegancia y monumentalidad del *art déco* internacional, concediendo gran importancia a una iluminación indirecta que destacaba los ángulos y las formas curvas, al tiempo que matizaba la textura de los materiales utilizados: mármoles y metales. El paso del tiempo y, con él, los usos y reformas posteriores, lamentablemente, han deteriorado el aspecto original.

Las circunstancias que llevaron a Valentí Codina a asociarse con Febrer i Blay son oscuras, pero lo cierto es que a finales del año 1935 se embarcó en la coproducción de un musical con dicha empresa, que tenía su sede en Barcelona. Quizá todo se haya debido a un renacer de sus emprendedores impulsos juveniles unido a la circunstancia de que su patrimonio económico, que nunca había sido ruinoso, había crecido sustancialmente con la herencia debida a la muerte de su padre. La película –comedia deliciosa articulada en torno a un trián-

gulo amoroso entre una corista, un médico y un diplomático—suponía una hibridación entre el musical de Hollywood, en particular las composiciones coreográficas de Busdy Berkley, y el cabaret berlinés. Su título era *A vista de pájaro*. Resulta interesante que, a pesar de que la cinta no descansaba en el peso de la trama, ésta incorporaba un tema que estaba causando mella en la sociedad española de entonces: el divorcio, prueba de que la llegada de la II República trajo aparejados cambios sustanciales en las costumbres. Al lado de este hecho, se incorporan escenas de cierta ambigüedad sexual, algo bastante insólito en el contexto español. Además, la película exploraba ampliamente el desnudo femenino con la participación de un amplio grupo de muchachas reclutadas de la revista, entre las que estaban Andrea Montorio, Caty Suárez y Antoñita Arquer, que ese mismo año había sido proclamada Miss Cataluña. Esta desinhibición respondía a una liberación reciente y corría paralela al rodaje de *El paraíso recobrado*, realizada ese mismo año en Barcelona bajo la dirección del pintor Xavier Güell, cinta en la que, curiosamente, también participa Antoñita Arquer. Ambas producciones contaban con un antecedente alemán, el documental *Desnudismo*, que había sido proyectado en marzo en la ciudad. Aunque Fèlix aceptó colaborar con su tío no quiso ocuparse de asuntos relacionados con la producción y prefirió incorporarse al rodaje para dedicarse de los decorados. En realidad fue una simple excusa para supervisar la película —en particular las coreografías— y hacer sugerencias. En cualquier caso, sus aportaciones fueron brillantes y la escenografía, en la órbita de un *art déco* depurado, sirvieron para incorporar un ritmo frenético a la realización, que alterna secuencias completamente abigarradas, repletas de gente, con escenas desoladas. La película fue dirigida por una mujer, Iris Ávila, otra singularidad de la cinta, y contó con el trabajo del operador Eugen Schüftan, uno de los

más reputados del momento, que cedió a la petición de Fèlix. Ello sirvió para que la contundencia de los decorados de éste último se viesen poderosamente resaltados.

Cuando la cinta estaba lista —en mayo de 1935— se enfrentó con una nueva regulación fruto de la intolerancia de los políticos reaccionarios, que en ese momento controlaban el poder. Las consecuencias inmediatas fueron la prohibición de exhibir películas «nudistas» y de gangsters, según medidas puestas en marcha por el gobernador civil de Barcelona en abril de ese mismo año. Las protestas no se harían esperar. Revistas como *Popular Film* hablaron de las medidas censoras y las condenaron. El número de junio de ese mismo año publica una entrevista con Valentí Codina, en calidad de productor de *A vista de pájaro*, que sirve para denunciar las medidas tomadas por el gobernador civil. Además, incluye dos imágenes de la cinta. En una, se aprecia la sobria monumentalidad de los decorados, potenciados por una iluminación brillante; en la otra, la sagacidad de los desnudos.⁶

El 9 de septiembre de 1935 Margarita Xirgu llega a Barcelona acompañada de Federico García Lorca y de Irene Bermeu, que, tras el estreno en Madrid de *Yerma* —obra en la que había interpretado el papel de Víctor—, frecuentaba el círculo íntimo del poeta. La llegada del grupo a la ciudad abre el horizonte personal de Fèlix, cuyas experiencias al lado de la productora Iberia Films estaban empezando a pesarle. Éste será testigo del regreso triunfal de la actriz catalana a su lugar de origen y de los éxitos que cosecha al lado del dramaturgo andaluz. También disfrutará de la consagración artística de su hermano que, si bien queda opacada por él éxito de Margarita y Federico, no puede ser ignorada.

6 Verbo, Alfredo. «Entrevista con un productor desnudista: Valentí Codina» en *Popular Film*, n.º 454, 3 de junio de 1935.

El clima social, con los sucesos de octubre del año anterior aún frescos, seguía enrarecido. La agitación política era creciente. A pesar de que se había decretado el estado de excepción que prohibía las manifestaciones públicas, la normativa no siempre era seguida. El ex presidente y ex consejeros de la Generalitat seguían presos debido a los hechos revolucionarios del año anterior. La adhesión de Margarita en defensa de personalidades acusadas de conspirar a favor del movimiento revolucionario se tradujo no sólo en declaraciones a la prensa, sino también en actitudes comprometidas. Prueba de ello fue la atención que le prestó a Manuel Azaña. Ello explica, en parte, la hostilidad que le tenía la derecha.

«Yo había sido y seguía siendo amiga de don Manuel, pero jamás tuve intervención en política, no me cansaré de repetirlo. Se me acusa, como de un delito, de que Azaña se hubiera hospedado en mi casa... Cuando los sucesos de octubre, lo detuvieron en Barcelona, recluyéndolo en un barco de guerra. Lola, como es natural, fue a Barcelona, para estar cerca de su marido y atenderlo en lo posible. Se hospedó en un hotel. Pero al salir al comedor, algunas personas la señalaron como si se tratase de una criminal, haciendo comentarios hostiles contra su marido y contra ella, hasta el punto que se retiró llorando al comedor... Cuando lo supe, me apresuré a ofrecerle mi casa de Badalona, donde estaría tranquila... Cuando pusieron en libertad a Azaña, él se estuvo en mi casa con su mujer hasta que salieron para Madrid».⁷

El estreno inminente de *Yerma* en Barcelona estaba causando gran expectación, precedido de una aureola de escándalo debido al acoso que había padecido la obra por parte de la prensa conservadora después de su presentación en Madrid. Cuando

7 De Pedro, Valentín, Revista *¡Aquí está!*, Buenos Aires, 26 de mayo de 1949, citado por Rodrigo, Antonina (1988), *Margarita Xirgu, Aguilar*, Madrid.

la compañía llega a Barcelona lo hace ganada por un gran entusiasmo, aunque también por cierta prevención, dados los precedentes madrileños. El carácter luminoso de Federico —que, de forma invariable, certifican todas las fuentes— al lado de la compañía de Margarita era desbordante; su entusiasmo era inmenso. Fèlix se encontró con la compañía desde el día de su llegada y pronto hizo piña con los miembros de la misma, ganándose el afecto de Federico. Seguía los preparativos con atención y no dejaba de hacer observaciones cuando le parecía oportuno. Su gran capacidad de diálogo, ganado a pulso tras años de convivencia con directores y productores cinematográficos, hacía que sus comentarios, lejos de despertar las suspicacias del escritor y los actores, fuesen bien recibidos. Dicha receptividad culminó en la participación activa de Fèlix en una de las escenas: la de las lavanderas. El director de la compañía, Cipriano Rivas Cherif —hermano de la mujer de Manuel Azaña—, hizo unas declaraciones años más tarde durante su exilio en México a la revista *El Redondel* en la que explicaba la importancia de la escena y la dificultad para superar los logros obtenidos en el estreno madrileño: «no creía que pudiese repetirse la escena de las lavanderas que determinó desde luego el primer día el éxito clamoroso de *Yerma*, tal y como acertamos en aquel reparto de voces frescas, excelentemente acordadas y con tan segura entonación y bravo acento».⁸ Sin embargo, el periódico *La Publicidad* publicó una crónica sobre los ensayos previos al estreno en Barcelona según la cual Federico, guiado por el fuego de su carácter, declaraba: «¡Maravilloso! ¡maravilloso! Nos está saliendo mejor que en Madrid. Aquí hemos podido fijarnos en muchos detalles que habían pasado inadvertidos. Esta escena y

8 Rivas Cherif, Cipriano (1965), «El teatro de mi tiempo», «El primer reparto de *Yerma*», en *El Redondel*, México, 21 de enero de 1965, p. 14, citado por Rodrigo, Antonina. (1988), *Margarita Xirgu*, Aguilar, Madrid, p. 260.

la de las lavanderas son ahora excepcionales».⁹ Los detalles a los que se refiere el autor dramático tienen que ver directamente con las aportaciones de Fèlix, a pesar de que la contribución de éste no aparece en el programa. Las declamaciones del coro en el cuadro de las lavanderas contó no sólo con el adecuado empaste de voces sino con un movimiento coreográfico sutilmente elaborado por Fèlix, ajeno siempre a los excesos del teatro de la época, que sirvió para reforzar el dramatismo.

La prensa barcelonesa celebró la obra con menor crispación que la madrileña, con algunas voces que mostraron su desacuerdo, pero que nunca llegaron al descrédito furioso o a los ataques personales de Madrid. Además de saludar con entusiasmo la obra lorquiana, la crítica coincidió en aplaudir el montaje en un sentido extenso, tanto desde el punto de vista de la actuación como del resto de elementos escénicos que la acompañaban. Ireneu Bermeu, finalmente, conseguía en su tierra el éxito que siempre había deseado. Sirva una de las críticas aparecidas en los diarios barceloneses para certificar este hecho:

«Comencemos por admirarnos del gusto mojigato que el estreno de Yerma dicen produjo en Madrid... La actuación de Ireneu Bermeu, cuya garra interpretativa no deja de crecer, ha alcanzado unos matices insuperables... Desde hoy, sin duda, ha de estar entre nuestros actores más célebres».¹⁰

Al éxito teatral se sumaba un clima de exaltación política propio del momento. La convivencia de aquel entonces hace que Fèlix descubra en toda su extensión los estrechos lazos que unían a su hermano con el movimiento anarquista, algo que generaba ciertos enfrentamientos con la actriz, ya que Ireneu, a veces, sacrificaba la asistencia a los ensayos en beneficio de sus reunio-

9 Tomás, Joan, *La publicidad*, Barcelona, 17 de septiembre de 1935, p. 6, citado por Rodrigo, Antonina (1988), *Margarita Xirgu*, Aguilar, Madrid, p. 285.

10 Boxá Sánchez (1935), *El Día Gráfico*, Barcelona, 19 de septiembre de 1935.

nes políticas, actitud que Margarita, para quien el teatro era una prioridad, desaprobaba con convencimiento. Para Ireneu el teatro, en aquel momento, se había convertido en una actividad subsidiaria de su militancia política. Fèlix también conoció de cerca la genealogía social de Margarita y el contexto proletario del que procedía, así como el afecto de Lorca hacia las clases obreras.

Fèlix —cuya tibieza ideológica ya ha quedado consignada en otras ocasiones— del mismo modo que se dejó ganar para la causa de José Díaz Fernández —aunque siempre mantuvo sus distancias— participó en varios actos de carácter decididamente político al lado de la compañía de la Xirgu. El 6 de octubre de 1935 se sumó a un acto organizado por la sección de literatura y bellas artes del Ateneu Enciclopèdic Popular para conmemorar el primer aniversario de la revolución de Asturias, que había vivido tan de cerca. En el mismo acto participaron su hermano Ireneu, Margarita y, como estrella principal, Federico García Lorca. La velada tuvo lugar en el teatro Barcelona —el mismo escenario donde se estaban celebrando las representaciones de *Yerma*— y gozó de un éxito mayúsculo, contando con la asistencia de un público entusiasta que había adquirido las entradas gratis en los distintos ateneos obreros de la ciudad. Víctor Colomer, presidente del Ateneu Enciclopèdic Popular, introdujo la intervención de cada uno de los participantes, destacando la labor de los ateneos en el contexto catalán y su función didáctica. Fèlix —que había conocido de cerca la realidad asturiana— conectó en su alocución el dinamismo de los centros catalanes con la energía que había advertido en el Ateneo Obrero de Gijón y con las iniciativas de la Universidad Popular, institución académica que atendía a las clases más desfavorecidas, siendo Gijón una sede pionera de la misma. Los discursos fueron retransmitidos por Radio Barcelona en medio de un clima emotivo, ganado por la confraternización —quizá un tanto inocente— entre la clase obrera y los hijos disidentes de la

burguesía. Al final del acto, Fèlix tuvo ocasión de conocer al militante obrerista Jordi Arquer, uno de los fundadores del Bloc Obrer i Camperol.

Al entusiasmo ganado por los éxitos cosechados en Barcelona se sumaba la excitante perspectiva de hacer una gira por Italia. Fèlix —que, finalmente, fue adoptado como uno más de la compañía— estaba listo para embarcarse en el viaje. En esos momentos Mussolini invade Abisinia, circunstancia que crea un gran malestar internacional y que sirve para crispar la situación, provocando manifestaciones en contra desde diferentes foros públicos. El viaje fue aplazado.

En su defecto, una vez terminadas las representaciones en el teatro de Barcelona, la compañía emprende una gira por varias localidades catalanas que finaliza en Valencia. Terrassa estaba incluida en el itinerario. Habían pasado veintitrés años desde el primer encuentro entre Margarita y la madre de los Bermeu con motivo de la lejana representación de *Elektra* en la localidad. El reencuentro reviste un tono muy emotivo. La muerte no muy lejana de su hija Marina la tenía sumida en el luto y las relaciones con su marido seguían el curso de la distancia irreparable. Pero la participación de su hijo Ireneu en la compañía la llenaba de orgullo. Contrariando los deseos de su marido, Teresa acude a la representación del Teatro Alegría. La densidad dramática de la obra de Federico, cuyo nervio alcanza tan de cerca a la mujer, consigue apartarla de la soledad. La tertulia organizada en los camerinos de la actriz con posterioridad a la representación, donde se dejó templar por el calor de Federico, le quitaron años de encima. Sin embargo, la compañía se fue privándola de un deseo que no pudo ver cumplido debido a la oposición de su marido: la organización de una tertulia en su casa, como las que acostumbraba a hacer en los años diez. Àngel Bermeu, lejos de complacer los deseos de su esposa, no sólo se opuso tajantemente a recibir a los miembros de la compañía, sino que, además,

siguiendo la furia ideológica que lo caracterizaba en ese momento, la atacó con violencia en la prensa local. Los medios egarenses, siguiendo la misma lógica que utilizaron otros periódicos al cubrir las actividades dramáticas de Federico al lado de la compañía de la Xirgu, en función de su ideología, lo atacaron o lo defendieron. Desde las páginas de *L'Acció* los comentarios fueron entusiastas, sin embargo, las crónicas de *El Día* fueron ácidas. Àngel Bermeu hizo uso de la publicación *Crónica Social* —plataforma ultra conservadora— para expresarse en los términos que siguen.

«Le falta el sentido de la proporción con que nos enamora una obra digna. Le falta la fuerza para ascender de la materia al espíritu... Le falta el vigor de las faulinas apenas iniciado en una escena grotesca. Le falta todo el atractivo de la versificación a la española por más que halague el tono de sencillez en los romances. Le falta el chiste, la gracia, el donaire, el sentido cómico que deben revestir los asuntos escabrosos. Y le sobra vileza... Ese sentimiento que sirve para herir a todos aquellos cuyos principios están anclados en la radiante fe católica, sentimientos religiosos que la obra se empeña en mancillar, ajena a toda sensibilidad. No deja de ser más que una acumulación de incongruencias que llenan tres actos y seis cuadros, sin acción y con un solo grito reiterativo y fatigoso de maternidad carnal destinado a perturbar la virtud de nuestras jóvenes. Sin duda, las autoridades locales deberían tomar medidas, al igual que sucedió en Madrid, para impedir que esta indigna representación se perpetúe. No podemos permitir que un grupo de disidentes que ya han dado muestras sobradas de incitación al desorden influyan en las cabezas aún tiernas de nuestra juventud. Deberían quedar a disposición de la justicia».¹¹

11 Bermeu i Solé, Àngel (1935), «Representación indigna» en *Crónica Social*, Terrassa, 18 de octubre de 1935, p. 5.

Este ataque supone el punto culminante del enfrentamiento entre Àngel Bermeu y su hijo Ireneu, que alcanza así notoriedad pública. A la prohibición antigua de ingresar en la casa familiar, se suma la revisión del testamento paterno, que, desde entonces, desheredaba al hijo mayor. La afrenta en los medios de comunicación tuvo consecuencias importantes que salpicaron a otros miembros de la familia materna, que, hasta la fecha, habían renunciado a intervenir, ya que, en ningún caso, podían tolerar el espíritu revolucionario del hijo. Sin embargo, desaprobaron los métodos utilizados por el patriarca de los Bermeu, ya que suponían una vejación para su esposa y un descrédito para al resto de la familia. La frágil relación que mantenía unido a Fèlix con su padre sufría ahora otro ataque que pronto será definitivo. Ireneu, por su parte, intentó convencer a su madre para que abandonase a su marido y la invitó a que se divorciase, ya que ahora había cauce legal para hacerlo. Teresa desatendió la invitación, presa seguramente de las convenciones sociales que la rodeaban, y siguió unida formalmente a su esposo.

En todo caso, en los programas de mano que se distribuían durante las representaciones, la compañía tenía por costumbre incluir una nota que prevenía al público de este tipo de ataques.

«La dirección artística de la compañía de Margarita Xirgu se complace en advertir al público que pudiese acudir al espectáculo influido por la publicidad que se ha hecho en torno a turbadoras discusiones suscitadas con motivo del estreno de *Yerma* en Madrid y Barcelona, que no se trata de una de tantas comedias de las que se anuncian como inaptas para señoritas. *Yerma* es todo lo contrario: un drama en el que su crudeza poética apoya precisamente la moral, rigurosa hasta la violencia, de su sinceridad».¹²

12 Aviso incluido en el programa de la obra con motivo de su representación en el Teatro Principal de Terrassa el 17 de octubre de 1935.

La tertulia íntima celebrada en el camerino de la actriz después de la función se prolongó, un poco más tarde, con un carácter más mundano, en las dependencias de la asociación Amics de les Arts, una organización que, tras su fundación en 1927, servía para agitar el clima cultural de la localidad. La visita a la sede de Amics de les Arts se convirtió en un homenaje improvisado al pintor Josep Soler i Diffent –socio de la entidad que había muerto recientemente– cuyos cuadros colgaban en esos momentos en la sala de exposiciones. La circunstancia sirvió para que Fèlix entrase en contacto con un grupo de cineastas aficionados que se encargaban de la programación cinematográfica del centro, pero que, además, estaban produciendo películas, aunque siempre ajenos a la industria establecida. Hizo las presentaciones Josep Rigol, antiguo presidente de la entidad y amigo personal de Federico y de Ireneu, quien había acompañado a ambos en un viaje que habían hecho previamente a la localidad para visitar las iglesias de Sant Pere. El encuentro de Fèlix con el grupo de aficionados sirvió para que éste, unos meses más tarde, aceptase participar en un proyecto fílmico producido en Terrassa.¹³

En noviembre, la compañía regresa a Barcelona para reentrenar en el Principal Palace *Bodas de sangre*, que será presentada íntegramente y celebrada como un estreno auténtico. En diciembre, tiene lugar el estreno de una nueva obra, *Doña Rosita la soltera*. Las colaboraciones entre la actriz y el dramaturgo se estrechaban y los éxitos se sucedían. La relación entre Federico e Ireneu había rebasado con creces la esfera profesional, ganando una dimensión íntima. Fèlix seguía frecuentando muy de cerca a la compañía. La tertulia que los miembros de la misma mantenían en el camerino de la actriz empezaba a gozar de

13 Garreta, Jordi (2003), *Companys, García Lorca i altres visitants il·lustres*, Ajuntament de Terrassa, Terrassa, p. 72.

popularidad en Barcelona. Además de Ireneu, Margarita, Federico y de Fèlix, eran asiduos de estas reuniones numerosos artistas, músicos y escritores, entre ellos, Grau Sala, Ignacio Agustí, Santos Torroella, Tomás Garcés, Luis Capdevila, Joan Alavedra, Joan Teixidor, Rafael de León, Carles Sindreu, Mauricio Torra-Balari, José María Prim, José Miguel Serrano, Pere Pruna y Carlos Sentís.

Como resultado de estas tertulias, Fèlix empieza a tratar a Rafael de León, autor andaluz nacido en Sevilla que se había hecho amigo de Federico cuando se mudó a Granada para estudiar derecho. De origen aristocrático y espíritu festivo, solía frecuentar los cafés cantantes y los teatros de variedades, hábitos que pronto le unieron a Fèlix, de tal manera que juntos iniciaron exploraciones frecuentes para descubrir la nocturnidad barcelonesa. Rafael, que, tres años antes se había instalado en Madrid bajo la influencia del músico Manuel Quiroga, encontraba en estos ambientes nocturnos la mejor fuente de inspiración para las letras de sus canciones —creadas en colaboración con el mencionado maestro Quiroga y el autor teatral Antonio Quintero—, que, con el tiempo, pasarían a convertirse en lo más representativo de la copla española. La escritura de la famosa *María de la O*, a pesar de su tipismo andaluz, data de este momento.

En esta época, Fèlix Bermeu estrechó, igualmente, sus relaciones amistosas con Pere Pruna, que también acudía con frecuencia a las tertulias del teatro. Se habían conocido en París durante una de las visitas que Fèlix hacía a los estudios de Joinville cuando estaba afincado en Berlín al servicio de la Ufa. Pere, que era hermano del cineasta Doménech Pruna, había nacido y crecido en Barcelona y recibido clases de dibujo de Francesc Labarta, pintor y escenógrafo del Liceu. En los años 20 se desplazó a París y, bajo las alas protectoras de Pablo Picasso, se introdujo en los ambientes artísticos parisinos, moviéndose en los círculos de Max Jacob, Llorens Artigas, Paul Morand, James

Joyce y Gertrude Stein, y entablando amistad, entre otros, con Jean Cocteau. En la época en la que Fèlix y Pere se conocieron –1928–, este último estaba trabajando como decorador para los ballets rusos de Diaghilev, que había reclamado sus servicios tres años antes, seducido por una obra caracterizada por un color vibrante y una atmósfera luminosa enraizada en lo mediterráneo. La colaboración se mantuvo hasta la muerte de Diaghilev en 1929. Poco después de recuperar el contacto con Fèlix al hilo de los encuentros en las tertulias propiciadas por la compañía de Margarita Xirgu, Pere expuso en la sala Esteva de Barcelona una serie de dibujos inspirados en el montaje de *Yerma*, prestando particular atención al desarrollo gestual que Fèlix había desarrollado para el cuadro de las lavanderas, quien, a su vez, escribió un texto para el programa de mano.

Federico, poco a poco, se dejaba ganar por la personalidad y el talento de Fèlix, cuyo carácter despreocupado hizo que no se entregase enteramente a ninguna disciplina específica. Para la puesta en escena de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* el dramaturgo valoró la posibilidad de contar con él para hacer los decorados, ese tipo de operaciones subsidiarias que tanto le atraían. Sin embargo, el encargo, finalmente, recayó en Fontanals, que también se ocupó de los figurines femeninos. Dudas parecidas hicieron que en el montaje previo de *Yerma* Fontanals se ocupase también de la escenografía en detrimento de Alberto, a quien se le había hecho el encargo con anterioridad.

A pesar de ese desencuentro, debido al empeño personal de Federico, en el otoño Fèlix empieza a trabajar activamente en un nuevo montaje –*Ifigenia*– con la compañía de Margarita Xirgu. El dramaturgo era un rendido admirador del mito de Ifigenia y le propuso a Margarita la idea de representar la tragedia de Eurípides. La actriz abrazó la sugerencia con entusiasmo y le encargó a Ferran i Mayoral la traducción al catalán del clásico griego. Fèlix, que compartía con Federico la adhesión al mito,

aceptó el encargo para ocuparse del aparato escénico, que tendría una dimensión excepcional. Propuso apartar la representación del teatro a la italiana y sugirió hacer un montaje en las ruinas grecorromanas de Ampurias, localizadas en la costa de Girona. Federico respondió a la propuesta con exaltación casi infantil, ya que fue allí donde había empezado a desarrollar su curiosidad por el personaje tras ver la representación del sacrificio de Ifigenia en un mosaico romano en el curso de un viaje que había realizado años antes en compañía de Salvador Dalí. Ahora repetirá el itinerario acompañado por Fèlix e Ireneu para disfrutar, por última vez, de ese marco monumental, abierto al mar, perfecto para la representación de la tragedia de la hija de Agamenón y Clitemnestra. Cuando la propuesta estaba avanzada, Margarita decidió postergar el montaje para mostrar su solidaridad con el arqueólogo Pere Bosch i Gimpera —que había hecho descubrimientos importantes en el yacimiento arqueológico y había ocupado los cargos de rector de la Universidad y consejero de Justicia de la Generalitat—, ya que, como consecuencia de las revueltas del octubre anterior, había sido conducido a un barco en el puerto de Barcelona y allí seguía detenido. El proyecto, en cualquier caso, no iba a ser abandonado. Margarita propuso simplemente un aplazamiento con la intención de retomarlo una vez que regresase de la gira americana que emprendería pronto. La demora, supuestamente, le permitiría contar con la colaboración de Bosch i Gimpera en el montaje. Quienes estaban involucrados en el trabajo suscribieron la decisión de la actriz. Lamentablemente, los hechos posteriores derivados de la guerra civil impidieron la reactivación de la puesta en escena. Los archivos de Fèlix Bermeu conservan una serie de fotografías de los emplazamientos arqueológicos con anotaciones y cuatro bocetos de pequeñas proporciones. Su contribución al montaje suponía un tributo a las enseñanzas tomadas de Joaquín Torres-García.

Unas semanas más tarde, la compañía de Margarita Xirgu se desplazó al Cantábrico para atender algunos compromisos profesionales. Fèlix e Ireneu permanecieron en Barcelona. Por lo que parece, este último decidió sacrificar su vocación teatral en beneficio del activismo político al lado de los anarquistas, aunque desconocemos la naturaleza de sus evoluciones. Las razones de su permanencia en Barcelona, extrañas si tenemos en cuenta que la compañía emprenderá pronto una gira por América, siguen siendo oscuras.¹⁴ A principios de 1936, la compañía salió desde el puerto de Santander con destino a Cuba en el buque *Orinoco*, sin la presencia de Ireneu Bermeu. Federico se había despedido de la compañía en Bilbao y también decidió quedarse en España —a pesar de la insistencia de Margarita y de Cipriano Rivas Cherif— con la promesa de incorporarse a la gira americana más tarde. Las razones de esta decisión son difíciles de precisar, si bien han sido muchas las conjeturas tejidas alrededor. Antonina Rodrigo en su biografía sobre la actriz catalana, amparada en los testimonios de Rivas Cherif, citados también por Ian Gibson, ofrece la siguiente explicación:

«Margarita no se resigna a partir sin García Lorca. La actriz piensa que una solución sería que la compañía contratase a Rafael Rodríguez Rapún, joven universitario, amigo de Federico, por el cual el poeta no se decide a abandonar España. La Xirgu le propone a Rivas Cherif la gestión, a espaldas de Lorca, pero el intento queda truncado porque Rodríguez Rapún está en vísperas de exámenes y no puede acompañarlos».¹⁵

Trazar la vida sentimental de Federico nunca ha sido fácil. Los historiadores se han topado en más de una ocasión con el muro del prejuicio y el silencio por parte de algunos de los prota-

14 Aunque de los distintos documentos de los archivos de Fèlix Bermeu se infiere que Ireneu esquivó el viaje en beneficio del activismo político, en ningún caso se especifican detalles al respecto.

15 Rodrigo, Antonina (1988), *Margarita Xirgu*, Aguilar, Madrid, p. 313.

gonistas de su biografía que, previsiblemente, contaban con datos reveladores. No pretendemos añadir leña al fuego de ninguna polémica, pero el fondo documental de Fèlix Bermeu conserva dos cartas sin fecha dirigidas por García Lorca desde Madrid –suponemos que a principios de 1936– que pueden servir para arrojar cierta luz sobre las razones de la permanencia del poeta en España. De las cartas se desprende la idea de que en la decisión de Federico debió de pesar la ausencia de Ireneu. En las dos misivas se advierte un tono tremendamente persuasivo, ganado por la pasión amorosa, cuyo objetivo era convencer a éste para que viajase con él al continente americano. Una de las cartas iba dirigida a Fèlix, la otra, a Ireneu, sin que sepamos el itinerario que habrá seguido tan íntimo documento desde las manos de su destinatario a los archivos de su hermano.

La carta dirigida a Fèlix rememora el viaje a Ampurias y la convivencia en Barcelona durante los meses anteriores. Se refiere también a los planes que tiene para relanzar la puesta en escena de *Ifigenia* una vez que regrese el grupo teatral. Pero, sobre todo, habla de su empeño en que su hermano se incorpore de nuevo a la compañía –aclara que Víctor sin la piel de Ireneu nunca volvería a ser el mismo– y de la esperanza que tiene en que éste lo escuche y lo acompañe en el viaje que planea hacer de inmediato.¹⁶ El tono que utiliza para dirigirse a Ireneu, agitado por la pasión, redobla las dosis persuasivas e insiste, una y otra vez, en la necesidad del encuentro para perpetuar «el tiempo pasado en Barcelona, con tu aliento, flor y estatua, en mi espalda»¹⁷ y de hacerlo en tierras americanas. La estrofa que cierra la carta, a pesar de la insistencia de ésta, parece intuir extrañamente que ese encuentro nunca se sucederá:

16 Carta inédita dirigida por Federico García Lorca a Fèlix Bermeu desde Madrid. Sf. Archivo de Fèlix Bermeu.

17 Carta inédita dirigida por Federico García Lorca a Ireneu Bermeu desde Madrid. Sf. Archivo de Fèlix Bermeu.

«Amor de mis entrañas, viva muerte / en vano espero tu palabra escrita / y pienso con la flor que se marchita / que si vivo sin mí quiero perderte». Son unos versos que forman parte de uno de los *Sonetos del amor oscuro*, que iban acompañados de un dibujo ganado por el nervio surrealista que lo caracteriza en ese momento.

La guerra civil 1936-1939

El 18 de julio de 1936, fecha del alzamiento militar que dio comienzo a la guerra civil española –las primeras muestras de la sublevación habían tenido lugar el día anterior en Melilla–, Fèlix acompañaba a su madre en la masía de Les Fonts, donde ésta disfrutaba del estío. Se encontraba de paso en Terrassa tras haber cumplido con una deuda contraída meses atrás con el grupo de cineastas aficionados de Amics de les Arts, a los que había ayudado a realizar una película. Desde entonces, y hasta el final de la guerra, serán frecuentes sus desplazamientos intermitentes entre Barcelona y su ciudad natal.

En ese momento, la película ya había sido acabada. La producción de la cinta se sumaba a un sorprendente número de proyectos fílmicos surgidos en Terrassa en los años de la República. El compromiso político de entonces hizo proliferar asociaciones de aficionados al cine que, en la línea de las iniciativas de José Díaz Fernández, procuraban atender los intereses de los trabajadores. La puesta en marcha del Cine-Club Avanzada era una buena prueba de esa inquietud, cuyos responsables, próximos al POUM, organizaban veladas en un local ubicado en la calle de la Rutlla y, a veces, en el Cine Recreo. Eisenstein, Dreyer, Clair y Lang, además de Buñuel, eran los autores más programados. Acabada la guerra, dicha iniciativa fue cortada de raíz y sus organizadores tuvieron que huir. Aunque Fèlix conocía la programación del grupo e incluso había

facilitado la proyección de algunos títulos alemanes haciendo uso de sus antiguos contactos —ahora dispersos por el mundo—, el círculo cinematográfico que frecuentaba en Terrassa en los momentos previos al conflicto era, sobre todo, el de los aficionados vinculados a Amics de les Arts, de ideología más moderada. Además de este grupo la ciudad contaba con otra formación vinculada con el Círcol Egarenc. Dicha formación produjo una película dirigida por Josep Girona i Boada con el patrocinio de Josep Donadeu i Font titulada *De l'aula a la faula*, cuyos actores eran socios y simpatizantes de la entidad. La película estaba basada en un suceso legendario de la montaña de Sant Llorenç y, en realidad, era «una excusa para mostrarnos algunos itinerarios [del lugar]». ¹

El colectivo ligado a la sección de cine aficionado de Amics estaba formado por los hermanos Joan e Ignasi Salvans, Agustí Fabra, Carles Freixa, Josep Maria Guix, Elies Badiella y Jaume Colomer. Además de programar la proyección de obras cinematográficas, muchos dirigieron películas, prueba del brío que tenían. Lamentablemente, ninguna de ellas ha llegado a nuestros días y tan sólo se conservan referencias escritas que no abundan en detalles, caso de *Aigua y L'enemic de Venus*, obras de Joan Salvans —que fue ejecutado al comienzo de la guerra como represalia política—, *Uns infants*, realizada por su hermano Ignasi, o *El monasterio de pedra*, dirigida por Joseph Maria Guix. ²

La fama que precede a Fèlix —sobradamente curtido en el cine alemán y con dos experiencias fílmicas a sus espaldas como director, si bien en circuitos heterodoxos— cuando viaja a Terrassa para colaborar con este último grupo, hace que los

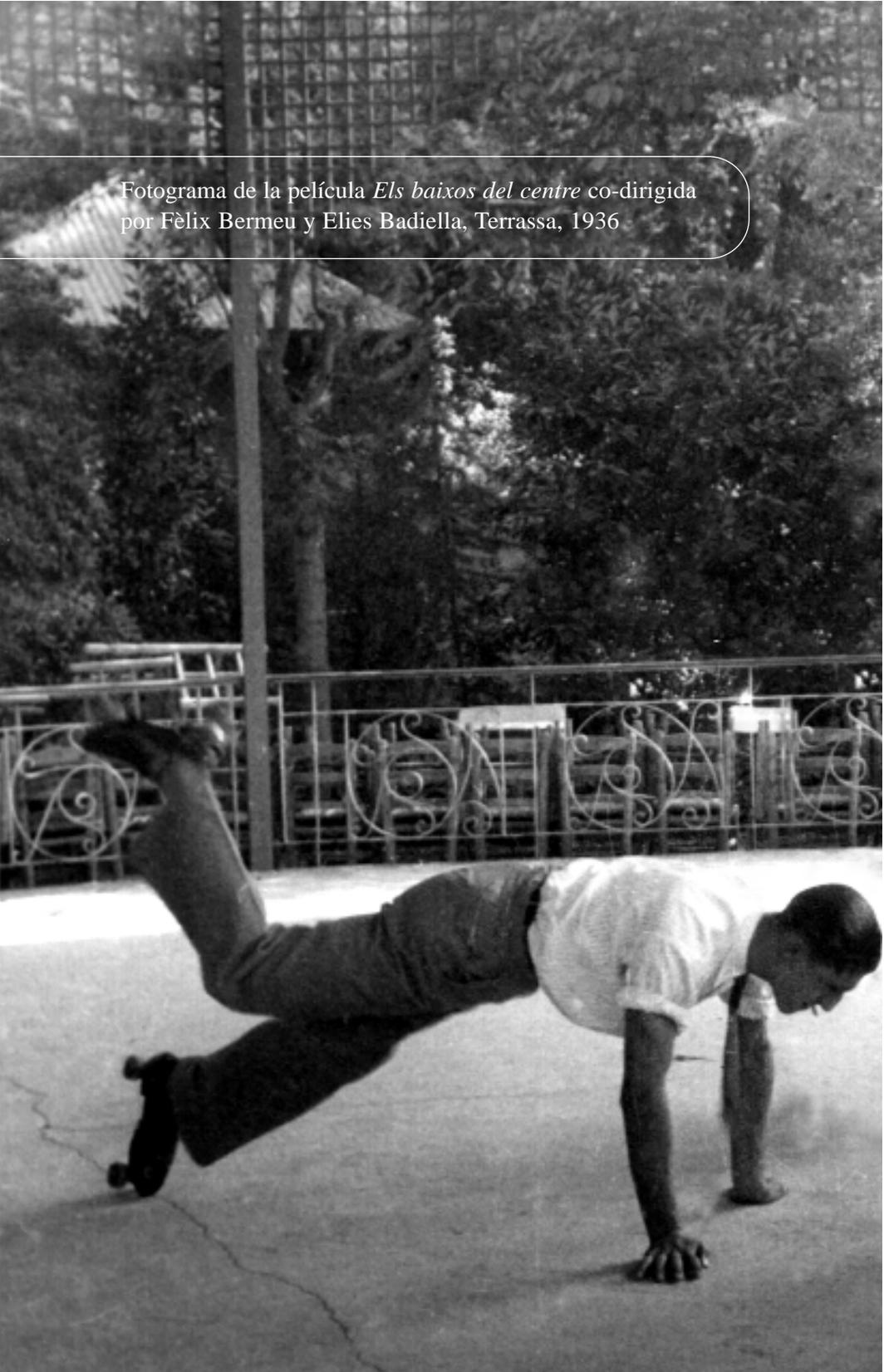
1 Bruach, Agustí (1993), *Terrassa: la cultura del nostre segle (cinema, teatre i música)*, Publicaciones de l'Abadia de Montserrat, p. 75.

2 *Ibidem*, pp. 74-75.

mencionados cineastas escuchen atentamente sus sugerencias. La labor de Fèlix iba encaminada, sobre todo, a establecer las bases de una fórmula de trabajo inspirada en criterios profesionales, de tal manera que organiza un equipo en el que cada uno de los participantes tiene que ocupar una tarea específica. Él se encarga de las labores de producción —que cuenta con el patrocinio parcial del tío Valentí— y de la dirección, que es compartida con Elies Badiella, si bien será éste último quien figure como director de la cinta. La película, titulada *Els baixos del centre*, sufrió el mismo destino que las anteriores. Lo único que se conserva es una imagen de una escena rodada en el parque en la que se puede ver a dos patinadores dentro del kiosco de música haciendo evoluciones en posición horizontal sobre el suelo. Los archivos de Fèlix conservan también las anotaciones para una coreografía que parece pertenecer a esta película y que, desde luego, responde tanto a su lenguaje como a sus inclinaciones. Desconocemos las trazas generales de la película, pero estamos seguros de que una de sus escenas centrales estaba protagonizada por un nutrido grupo de patinadores masculinos que, vestidos formalmente, evolucionaban en distintos contextos ciudadanos. La imposibilidad de acceder a la naturaleza de la trama nos impide contextualizar la escena mencionada. Nos conformamos con reproducir un fragmento de un artículo publicado en junio de 1936 por el diario local *El Dia*, a pocas semanas del estallido de la guerra, en el que se da cuenta de los éxitos y del ímpetu que estaba alcanzando el cine egarense.

«Aunque no se ha dado a conocer oficialmente el fallo del Concurs Català de Cinema Amateur, organizado por la federación y celebrado en Terrassa, podemos avanzar que las películas presentadas por la Secció de Cinema de Amics de les Arts ha conseguido una brillantísima clasificación en el concurso, que ha resultado muy disputado.

Fotograma de la película *Els baixos del centre* co-dirigida por Fèlix Bermeu y Elies Badiella, Terrassa, 1936





Elies Badiella ha recibido un merecido galardón como director del film *Els baixos del centre*, que ha contado con la participación excepcional de Fèlix Bermeu.

El film titulado *Uns infants...* de Ignasi Salvans, y *El Monasterio de Piedra*, de Joseph M^a Guix, han obtenido los primeros premios dentro de los apartados respectivos.

En el apartado argumental, la película *De l'aula a la faula*, presentada por una peña de cineastas del Círcol Egarenc, ha obtenido el segundo premio y en el mismo apartado Joan Salvans ha obtenido el tercer premio con su film *L'enemic de Venus*.

Amadeu Blasi, protagonista de la producción *De l'aula a la faula*, ha conseguido la magnífica copa, primer premio de interpretación». ³

El estallido de la guerra dejaba en suspenso un periodo particularmente pródigo en iniciativas creativas. A partir de entonces, la realidad cotidiana queda condicionada por el desarrollo de los acontecimientos bélicos. España conoce el momento más trágico de su historia reciente. Las vidas de todos aquellos que tuvieron que encarar tales circunstancias sufrieron un impacto irreparable.

La llegada de la II República había generado cambios significativos en España, gozando del apoyo de los sectores aperturistas, pero padeciendo la resistencia de los grupos sociales anclados en el inmovilismo. La irrupción del nuevo régimen había tenido lugar en medio de una gran crisis internacional y un periodo de recesión económica. Tras un momento inicial de izquierdismo moderado, se produce un viraje que deja el poder en manos de la derecha en los momentos centrales del régimen y va seguido, en sus momentos finales, del triunfo del Frente Popular, representante de la izquierda, no necesariamente mode-

3 Citado por Bruach, Agustí (1993), *Ibidem*, p. 75.

rada. La crispación social era parte de la realidad diaria. Por un lado, los sectores proletarios y campesinos se habían dejado ganar por la retórica revolucionaria, con abundancia de protestas y agitaciones. Por el otro, las clases acomodadas, el ejército y el clero se reafirmaban en posturas intolerantes, ajenas a cualquier deseo de cambio social. El triunfo legítimo en las urnas del Frente Popular hace que sectores disidentes del ejército se levanten en armas para defender los intereses de los sectores reaccionarios. Dicho levantamiento pronto será controlado por el general Franco.

Las oscuras y tumultuosas circunstancias que rodearon la época de la contienda civil —desde el comienzo en 1936 hasta su finalización tres años más tarde— ocupan un extraño lugar en los archivos de Fèlix. La ausencia de información domina este periodo. Al contrario de lo que sucede con otros momentos de su vida, en particular con los correspondientes a las dos décadas precedentes, apenas se encuentra información que permita reconstruir sus evoluciones durante estos dramáticos sucesos. Tan sólo existen referencias aisladas que, en los momentos iniciales del enfrentamiento armado, son un poco más abultadas. No alcanzamos a entender la razón de este vacío, de tal manera que nos limitamos a consignarlo. Quizá, siguiendo la misma lógica que guió a otros, prefirió llevarse en el recuerdo las imágenes amargas. Tal vez, en el momento de la gestación de sus archivos no tuvo fuerzas para revisar este periodo de su pasado o le resultó difícil el acopio de documentos. Es posible que durante la guerra haya renunciado deliberadamente a guardar información comprometedora. Sin embargo, no tuvo reparos para custodiar información precedente igualmente acusatoria. Ninguno de estos extremos nos parece satisfactorio y, por el contrario, entendemos que dichas explicaciones son inconsistentes. Esperemos que este volumen sirva para desbrozar un camino cuyos horizontes se

abran en el futuro y que esa labor venidera nos permita reconstruir con mayor detalle las circunstancias vitales de Fèlix Bermeu durante el periodo bélico. De momento, nos conformamos con hilvanar aquellos datos que hemos podido rescatar de su fondo documental.

Las consecuencias del estallido de la guerra son particularmente violentas en Terrassa. La exaltación anarquista resulta feroz. Abundan ajusticiamientos perpetrados por adeptos a la CNT, guiados por una total arbitrariedad. La presencia providencial de Fèlix en la ciudad y la intermediación del tío Valentí impiden que Àngel Bermeu sea ejecutado. Sus acaloradas proclamas ultra conservadoras en defensa de los intereses eclesiásticos lo habían colocado en el punto de mira de los anarquistas, que veían en él a un representante perfecto de la clase opresora, cuyos instrumentos de control no sólo se reducían al sometimiento patronal sino también a la defensa de los valores católicos. El mismo día que queman la basílica del Sant Esperit –que más tarde fue convertida en almacén y garaje de coches– el padre de Fèlix Bermeu es arrestado bajo el pretexto de deslealtad al gobierno de la República. Queda retenido durante unas horas en la sede de la CNT, tiempo suficiente para que, como queda dicho, su hijo y su cuñado hagan valer sus influencias y consigan que lo suelten. Irónicamente, la genealogía política de su hijo mayor, activista del anarquismo de la época, fue definitiva para su liberación. Fue lo que permitió su supervivencia durante la guerra hasta la llegada de las tropas nacionales a Terrassa. El miedo que debía de arrastrar en el cuerpo después del incidente no le impide mostrarse firme en la defensa del legado histórico artístico de las iglesias de Sant Pere. A pesar de que su intervención no será tan activa –por razones obvias– como la de Josep Rigol, Salvador Cardús o Baltasar Ragón, resulta decisiva para la preservación del tesoro patrimonial.

A la ironía que sirve para salvar a Àngel Bermeu se suma otra mayor. El mismo hijo cuya filiación política había contribuido a preservar su vida, será ajusticiado por el ejército nacional dos años más tarde. Ireneu fue ejecutado sin contar con la intermediación de nadie. Su cuerpo nunca fue encontrado y, probablemente, reposa en una fosa común. La madre, durante toda la vida, llevó con gran pesar la imposibilidad de acudir al panteón familiar durante el día de difuntos para depositar flores en su tumba y honrar su memoria.⁴

Tras los confusos días del levantamiento, Fèlix regresa a su casa de Barcelona, pero sus viajes a Terrassa para atender a su madre, que se sentía atemorizada tras el arresto de su marido y angustiada por el destino desconocido de su hijo mayor, serán frecuentes en esta época.

Desde entonces, el país queda escindido en dos bloques que atienden a realidades económicas y sociopolíticas diferentes. El territorio que se mantuvo fiel al gobierno de la República tenía mayor densidad de población, gozaba de un predominio industrial y en él estaban localizados los grandes núcleos urbanos. Ello provocó serios problemas de abastecimiento. Barcelona y sus inmediaciones, entre ellas Terrassa, formaban parte de esta realidad territorial y estuvieron bajo el control del gobierno republicano hasta muy avanzada la guerra. Los territorios controlados por los militares sublevados eran predominantemente agrarios. Por esa razón, las tropas franquistas tenían gran empeño en avanzar hacia el norte para tomar las zonas industriales. En su defecto, gozaban de muy buen abastecimiento agrícola y ganadero.⁵

4 Tal y como demuestran las múltiples cartas enviadas a su hijo menor mencionando el asunto. Archivo de Fèlix Bermeu.

5 Ver Álvarez Careaga, Mónica (1998), *La guerra civil española. Las Españas irreconciliables*, Hiru Aargitaletxea S.L., Hondarribia.

En el terrero político cada bando se dejó regir por una dinámica diferente. En el caso republicano, se caracterizó por la evolución. En los momentos iniciales, los poderes estaban divididos entre el gobierno y las organizaciones obreras; posteriormente, se llegó a un gobierno de concertación dirigido por Largo Caballero; y, finalmente, a un gobierno autoritario dirigido por Negrín, con el apoyo comunista. Las luchas internas —que se concretaron en serios enfrentamientos entre anarquistas, socialistas y comunistas— sirvieron para debilitar el gobierno republicano durante la guerra. En el bando sublevado, Franco toma el mando casi desde el principio y ejerce la jefatura única, estableciendo las bases del nuevo estado totalitario que surgirá una vez que gane la guerra.⁶

Durante estos tumultuosos meses Fèlix asiste a un proceso que afecta seriamente al patrimonio familiar, si bien él siempre se había mantenido al margen de los negocios de su padre. Àngel Bermeu, que había conseguido salir indemne del arresto, padece otra forma de acoso. Su empresa —que por entonces contaba con 347 trabajadores— es colectivizada y, de este modo, pierde el control sobre la misma. Aunque el gobierno de la República establece un decreto para institucionalizar la colectivización —en el caso de empresas con más de cien asalariados— el 24 de octubre de 1936, las industrias Bermeu ya habían sido sometidas a este proceso en el mes de julio por iniciativa de agitadores obreros, anticipando unos usos propios de la economía de guerra, que, a pesar del decreto, procuraban ser frenados institucionalmente desde la Generalitat. Pero la gestión colectiva lejos de colapsar el negocio, como sucedió con otras empresas, lo mantiene saneado, de tal manera que cuando Àngel Bermeu lo recupera, una vez finalizada la guerra, no padece grandes trastornos.

6 *Ibidem.*

En 1937 Barcelona se convierte en sede del gobierno republicano. José Díaz Fernández —que en las votaciones previas a la guerra ganadas por el Frente Popular había sido elegido diputado por Murcia— durante la contienda es nombrado Jefe de Prensa en Barcelona y Jefe de Ediciones de la Subsecretaría de Propaganda del Ministerio de Estado. No tenemos la certeza de que Fèlix no haya ido al frente, pero todo hace pensar que pasó la guerra en la retaguardia y que, en algunos momentos, estuvo vinculado a la misma Subsecretaría de Propaganda de la que dependía Díaz Fernández. Aunque este punto no puede ser probado, hay indicios que permiten pensar que participó activamente en campañas publicitarias con fines distintos. Entre otras, parece que colaboró en la campaña puesta en marcha para apartar a la mujer del ejercicio de la prostitución, una iniciativa que contó con el apoyo de Federica Montseny —ministra de Sanidad en el gabinete de Largo Caballero— que había intentado corregir la situación mediante un proyecto que ofrecería trabajo y alojamiento a las mujeres y que nunca vio la luz debido a la salida de Federica del Ministerio. La experiencia de Fèlix en labores de producción y su capacidad organizativa, al lado de su intuición comunicativa y de sus conocimientos audiovisuales lo convirtieron en un candidato perfecto para hacerse cargo de organizar campañas dirigidas a la persuasión de las multitudes. Sin embargo, no podemos precisar en qué consistió su aportación exactamente ni el alcance que tuvo su implicación. Sabemos, no obstante, que fue responsable de coordinar el uso de los ferrocarriles catalanes como soporte publicitario al servicio de las consignas republicanas.⁷ También tenemos constancia de la

7 Las notas autobiográficas de Fèlix Bermeu al respecto son vagas y confusas. Tan sólo se detiene a explicar su contribución en el uso de los ferrocarriles como vehículos de propaganda. De forma excepcional, en sus archivos se conserva una serie de imágenes que ilustran la actividad. Una de dichas imágenes aparece reproducida en el presente volumen.



PER LA NOVA VIDA
ALLISTEU-VOS
A LES MILICIES

Campanya propagandística del govern de la República
lançada amb la participació activa de Fèlix Bermeu



puesta en marcha de un revolucionario proyecto cinematográfico con fines terapéuticos que, a pesar de sus esfuerzos, no tuvo el calado que deseaba y que acabó siendo una experiencia anecdótica y aislada.

Inspirado en el texto que había escrito durante la agonía de su hermana años antes, Fèlix retoma la estrategia que había utilizado con ella para aliviarla del sufrimiento. De este modo, se empeña en confeccionar una selección de películas cómicas que contribuyan a poner diques a la angustia, el estrés y el dolor. Diseña programas aptos para la retaguardia que sirvan para mantener el ánimo en buena forma y crea un programa especial para tratar a los heridos de guerra. Su sagacidad para interpretar el dolor –tal y como queda dicho en páginas precedentes– le hacía declarar que el dolor físico no podía ser separado del dolor psicológico ya que formaban parte de una unidad. Entendía que una forma óptima de tratar el sufrimiento fruto de las heridas de guerra era la risa, algo que también permitiría mantener a la población con buen estado de ánimo en la retaguardia, preservando así su salud mental. El cine cómico americano, con Buster Keaton y Charlie Chaplin a la cabeza, y la comedia francesa, además de títulos cómicos producidos en España durante la República eran la base de su programación. Según él, el esfuerzo de producción que suponía poner en marcha su iniciativa –que inicialmente parecía ingente, sobre todo, en un periodo bélico donde abundaban las restricciones de todo tipo, entre ellas las eléctricas– se vería compensado de inmediato y, superado el momento inicial, tendría un mantenimiento sencillo y una rentabilidad que crecería progresivamente.⁸

Es acusado de decadencia burguesa, sobre todo, por algunos sectores anarquistas que entendían que lejos de buscar la

⁸ La información completa sobre esta iniciativa aparece recogida en un cuaderno de memorias redactado en 1948. Archivo de Fèlix Bermeu.

revolución prefería perpetuar el orden establecido. En realidad, se ve acosado por una hostilidad generalizada, ya que quienes lo rodeaban tan sólo alcanzaban a ver el carácter instrumental del cine al servicio de la propaganda política mediante el uso de películas soviéticas. Fèlix, que demostraba tener una mayor comprensión de la complejidad de la psicología humana, conocía muy bien la retórica propagandística de la época, pero entendía que restringir los usos del cine a esa función era una limitación que debía ser superada. Su voz no encuentra eco en ningún lado. A pesar de ello, gracias al esfuerzo individual, pone en marcha una prueba piloto en Terrassa. Una vez que puede comprobar los efectos positivos de su programa, procura extenderlo al resto del territorio republicano, pero su propuesta tiene una dimensión que la mayoría no llega ver y es boicoteada desde distintos flancos, impidiendo que progrese. Aunque, inicialmente, Federica Montseny estaba dispuesta a defender el proyecto desde el Ministerio de Sanidad, pronto se ve en la obligación de retirarle su apoyo.

La experiencia de Terrassa cuenta con el apoyo inicial de Amics de les Arts. La entidad —que no había dejado de crecer después de trasladarse en 1933 a un edificio que había ocupado el lujoso hotel Peninsular— no había cerrado sus puertas a pesar de los convulsos sucesos que la cercaban, pero sí se ve afectada por los mismos. De hecho, nada más comenzar la guerra Salvador Salvatella, a la sazón presidente, pierde el puesto debido a desavenencias políticas. En 1937, momento en el que Fèlix pone en práctica su iniciativa, se establece una nueva junta directiva encabezada por Josep Marimon y formada por jóvenes ligados al Partit Obrer d'Unificació Marxista, vinculados al Grup Cultural —una de las asociaciones que tenía su sede en las dependencias de Amics— y al colectivo que estaba detrás de la programación del Cine-Club de Avanzada. En enero de ese año la nueva junta lanza un comunicado enviado a distintas institu-

ciones locales en el que expresa la voluntad nueva de la entidad, guiada, desde ese momento, por el deseo de poner el arte al servicio de los intereses revolucionarios. Por entonces, la organización había visto decrecer el número de socios dramáticamente, y la nueva dirección se empeña en organizar actividades que sirvan para mantener el brío del que había disfrutado hasta entonces. Así, tiene lugar el primer concierto de jazz de la entidad –presentado como Festival de Música Jazz– ofrecido por el Quinteto Hot Club. Sin embargo, resultó ser un desastre económico y supuso un importante déficit para la institución.⁹

En este contexto, Fèlix organiza un Festival de Cine Cómico abierto para todos los públicos en septiembre de 1937, iniciativa que resulta rentable en un sentido muy extenso. Su promotor, que de este modo creía haberse ganado la confianza de la organización, extiende su propuesta a la Casa de la Caritat de Terrassa. El tratamiento de los enfermos con dosis de humor era su auténtica meta. Esta revolucionaria propuesta terapéutica se ve acorralada por el rechazo frontal de la clase médica, pero los pocos apoyos políticos locales con los que contaba hacen que siga adelante. En uno de los salones más espaciosos del hospital instala un equipo de proyección y establece un calendario regular en colaboración con Horacio Carner, el único médico de dicho hospital que parecía entender la naturaleza de su proyecto contra el dolor. La complicidad de Horacio permite que el programa se perpetúe durante tres meses, pero las presiones constantes consiguen frenarlo definitivamente. Amics de les Arts tampoco le permite continuar con el pretexto de que su iniciativa no atendía adecuadamente los intereses revolucionarios. Su intención era ampliar la experiencia al resto de territorios republicanos mediante un programa estructurado y, sobre

9 Ver Farré, Adela (1981-2002), «Historia dels Amics de les Arts» en *Al Vent*, números 44 y 46, octubre y diciembre de 1981 y «Amics de les Arts i Joventuts Musicals: assaig de recull històric» (2002) en www.amics.terrassa.net/historia/historia.htm.

todo, llevarla al frente, donde creía que podría ser un instrumento importante para reforzar la salud de los combatientes, pero su tratamiento contra el dolor acabó siendo una quimera que no encontró un cauce práctico para su desarrollo.

Meses antes de la puesta en marcha de su programa terapéutico, Fèlix vivió una de las pocas circunstancias biográficas de este periodo bien documentadas, cuyo interés histórico es indudable dado el alcance de su protagonista. Baltasar Ragon, en uno de sus volúmenes de efemérides de Terrassa, consigna en la entrada correspondiente al 7 de noviembre de 1936 la visita de Tristan Tzara al complejo eclesial de Sant Pere acompañado del Consejo Municipal de Cultura.¹⁰ La visita, que se produce en pleno periodo bélico, no sólo cuenta con la presencia de Fèlix, sino que éste es el verdadero promotor de la misma.

Unas semanas antes, en una de sus estancias intermitentes en Barcelona, Fèlix había recibido la visita de Antonio Ruiz Ruiz, quien, avisado de la antigua relación que tuvo con Tristan Tzara, fue a su casa de la calle Pelayo para anunciarle la llegada del poeta rumano a la ciudad. El emisario —un ceramista de origen soriano que posteriormente se instalaría en Ibiza y que tenía la peculiaridad de tener un ojo de color azul y otro de color marrón— había trabado cierta amistad con el padre del dadaísmo en una viaje breve a París, y ahora había decidido acogerlo durante su estancia en Barcelona. Pasados los años, volverá a recibir al poeta en su residencia ibicenca.

Tristan Tzara viajaba a Cataluña bajo los auspicios del periódico francés *Regarde*. Progresivamente seducido por el estalinismo, acudía a España para conocer de primera mano la realidad española en pleno conflicto. Cuando llega a Barcelona se encuentra con el mismo clima que se encontraría George

10 Ragon, Baltasar (1972), *Terrassa 1936-1939. Tres anys difícils de guerra civil*, Arts Gràfiques Marcet, Terrassa, p. 139.

Orwell un mes y medio más tarde y que retrataría en su *Homenaje a Cataluña*. Se trata del momento cumbre del fervor revolucionario: un momento en el que la burguesía casi no se atreve a salir a la calle, que está tomada por los trabajadores. Tristan Tzara, deseoso por conocer el tejido social del lugar, quiere explorar no sólo la vida de la metrópoli sino otras realidades cercanas. Fèlix será quien lo anime a visitar las pequeñas ciudades industriales cercanas a Barcelona, que habían servido para cimentar la pujanza industrial de Cataluña y que pasaban en esos momentos por una gran crispación revolucionaria, entre ellas Sabadell y Terrassa.

Aunque la referencia bibliográfica de Ragon hace pensar que el paso de Tristan Tzara por la ciudad fue con motivo de la visita a las iglesias de Sant Pere, ésta no deja de tener más que un carácter anecdótico –valga decir, turístico o protocolario– y formaba parte del mismo itinerario que seguían todos los personajes singulares que pasaban por la ciudad. Sin embargo, su viaje a Terrassa estaba guiado por el interés sociológico, teniendo la arqueología un carácter marginal en sus prioridades. En todo caso, ello no le impide gozar del mosaico paleocristiano que representa un pavo real. Quizá, ésta haya sido una de las razones de la visita a las iglesias, ya que Fèlix conocía de sobra la querencia del poeta vanguardista por las representaciones arcaicas de ese animal. No obstante, la visita a la ciudad fue breve y a penas duró unas horas, tiempo suficiente para que el hijo de Antonio Ruiz Ruiz –que, a pesar de su corta edad, acompañaba a su padre en la expedición– viviese una experiencia que rememora en éstos términos:

«En una foto aparece con mi padre, el ceramista Antonio Ruiz Ruiz, quien en aquella época vivía en Barcelona. En cuanto a mí, apenas un botarate correteante por las calles de Terrassa, una ciudad que no conocía, tuve el honor de tomar parte en una anécdota que años después no dejaría de emocionarme. En aque-

lla casa, llamada La Portella por estar anexa a una de las puertas de la iglesia de Santa María, un periodista de la prensa local entrevistaba a Tzara, que ocasionalmente se hallaba acogido a la hospitalidad de los vecinos egarenses. A una de las preguntas del reportero, que le inquiría sobre qué cosa fuera la vida para el poeta, le contestó: "esto es la vida", apuntándose con el dedo, es decir, un niño cualquiera que jugaba ajeno a toda cuestión intelectual... Ese niño era yo». ¹¹

Ésta fue la última vez que Fèlix vio a Tristan Tzara. Tras regresar a Barcelona, se despidieron con la intención de volver encontrarse pronto, pero el mencionado encuentro no se produjo. Tzara regresó a Barcelona cuando se dirigía al congreso de intelectuales antifascistas, celebrado en Valencia en 1937, pero no vio a Fèlix. Volvió por tercera y última vez en 1938 al servicio del mismo periódico que lo había enviado en la primera ocasión, pero tampoco frecuentó a su antiguo amigo. Desconocemos las razones que impidieron el encuentro, al igual que ignoramos buena parte de las evoluciones de Fèlix en esos momentos, pero contamos con una valiosa correspondencia custodiada en sus archivos, enviada por el poeta cuando Europa estaba siendo azotada por la segunda guerra mundial, que sirve para alumbrar los hechos desde otro ángulo.

Las sentidas cartas enviadas por Tristan Tzara esquivan cualquier comentario artístico y se ocupan de repasar la confusión vivida en España durante las tres ocasiones que visitó el país durante la guerra y, sobre todo, el drama de su última estancia. De alguna manera, parecen contradecir las consignas políticas que había defendido en el congreso valenciano, momento en el que se sentía más cerca de los principios comunistas que de los propugnados por la CNT o el POUM. Los contenidos de

11 Ruiz Vega, Antonio (2002), «Tristán Tzará, Antonio Machado e Ibiza» en *Visiones Sorianas*, Editorial Escondida, Soria, p. 96.

estas cartas guardan un extraño paralelismo con los relatos publicados por Orwell. En ellas Tzara expresa el entusiasmo que sintió al llegar a Barcelona por primera vez, donde pudo disfrutar del ambiente revolucionario traducido en la colectivización de los servicios públicos y de otras ramas productivas, extremo que también pudo observar en Sabadell y Terrassa. Tenía la sensación de que el ideal utópico de la sociedad sin clases se había consumado. La clase trabajadora ocupaba el poder. Pero en su segundo viaje pudo comprobar que aquella realidad había cambiado. La división de clases había vuelto a aparecer. El uniforme obrero ya no era predominante en el paisaje urbano. En su defecto, el ejército popular se había hecho dueño de las calles, de tal manera que abundaba la propaganda en su favor y en contra de las milicias. Las escisiones dentro del bando republicano eran inquietantes. El acoso a los anarquistas y miembros del POUM, que él mismo secundó en Valencia, trajo consecuencias dramáticas. Los comunistas acusaron al Partido Obrero de Unificación Marxista de defender posiciones troskistas y éste, finalmente, fue prohibido. Andreu Nin, máximo dirigente del partido, fue encarcelado y asesinado, y la publicación del periódico *La batalla* fue interrumpida. Tristan Tzara había valorado incluso el ingreso en las Brigadas Internacionales, pero la confusión reinante le hizo reconsiderar la posibilidad y desistió. Tras el congreso valenciano, un hecho dramático le tocó muy de cerca e hizo que su visión política cambiase de forma radical. Su amigo François Prix, que lo había acompañado al congreso antifascista y había decidido quedarse para colaborar con el bando republicano, fue encarcelado por dicho bando tras ser acusado de espionaje y murió, supuestamente de apendicitis, en la cárcel. La muerte de éste debió de afectar a Fèlix –quien conoció los sucesos años más tarde a través de una de las cartas enviada por el poeta– ya que había tenido ocasión de tratarlo en París. La pendiente dramáti-

ca seguía creciendo y alcanzó su cenit cuando Tristan Tzara regresó por tercera vez, ahora acompañado de su amiga Ingaliil Rull, que viajaba a su lado como fotógrafa en calidad de colaboradora al servicio del mismo periódico –*Regarde*– que había enviado a Tzara. Sobre ellos recayó una orden de detención por actividades de espionaje. A pesar de que dicha acusación era infundada, probablemente, se debía al hecho de que Ingaliil Rull había mantenido relaciones con grupos anarquistas suecos. Enterados de la acusación, tuvieron que abandonar el país huyendo como fugitivos del bando con el que habían decidido alinearse.¹²

A pesar de que los dos primeros viajes de Tristan Tzara son de sobra conocidos, sobre todo el segundo, el tercero y los conflictos que lo rodearon han quedado perdidos en el olvido, tal vez por decisión del mismo Tzara. Aunque llegó a compartir esa realidad con alguno de sus amigos íntimos, prefirió que no trascendiese públicamente para evitar el desgaste político de un sector ideológico que, en esos momentos de enfrentamiento al fascismo, no podía tolerar disensiones internas.

Cuando Fèlix recibió las cartas en el exilio, además del desgarró que le producía el alejamiento de su país, se sentía atenazado por la pérdida de su hermano. La figura de éste debió de cargar la lectura del correo enviado por Tristan Tzara de gran densidad emocional. Ireneu –que, tal y como ha quedado explicado, fue ejecutado por las tropas franquistas–, a pesar de su adhesión al anarquismo, nunca padeció el acoso de otros sectores republicanos, pero Fèlix siempre había discrepado ideológicamente con él. En los momentos más difíciles de la contienda –cuando había que tomar posiciones irremediamente– Fèlix se mostró contrario a la orientación política de su hermano, que

12 El relato de los hechos aparece recogido en un conjunto de siete cartas fechadas entre enero de 1941 y junio de 1942. Archivo de Fèlix Bermeu.

parecía estar más preocupado por consolidar la revolución que por ganar la guerra al bando fascista y establecer el orden democrático. Este punto —que explica bien la naturaleza fratricida y el desencuentro irremediable de la guerra civil española— queda certificado en una carta enviada por Ireneu desde el frente, la única conservada en los archivos de Fèlix correspondiente a este periodo.¹³

El final de la guerra da la razón al patriarca de los Bermeu e impone la vuelta a un orden que éste siempre había perseguido, un orden donde los principios morales del catolicismo más reaccionario tienen un papel relevante. Las aspiraciones progresistas de la República quedan sepultadas. España, bajo la tutela del general Francisco Franco, queda gobernada por un régimen totalitario que tenía relaciones de vecindad con Adolf Hitler y Benito Mussolini. Con la llegada de las tropas franquistas a Terrassa, en enero de 1939, la posición de Àngel Bermeu cambia radicalmente. Recupera el poder que había perdido en el periodo precedente y toma un control decidido sobre sus negocios. Ya no tiene que vivir la vida discreta a la que había sido reducido tiempo atrás. Como parte de las fuerzas continuadores del caciquismo salista —que se instalan en el poder una vez más y protagonizan la posguerra— se convierte en un figura temida, brutal y sanguinaria. El acoso al que había sometido a los pastores evangélicos en los años precedentes a la guerra se transforma ahora en una ofensiva violentísima que —fruto de la nueva situación política— obtiene resultados contundentes. Una parte considerable de pastores se ven obligados a abandonar el país seguidos de sus familias. En sus intrigas religiosas cuenta con la colaboración del padre Vallhonrat, conocido por sus discursos incendiarios antes de la guerra y muy amigo de Albert Espriu, prior de Sant Pere ejecutado en los primeros días del alzamiento militar.

13 Carta fechada el 21 de marzo de 1937. Archivo de Fèlix Bermeu.

Àngel Bermeu, una vez terminado el conflicto bélico, es responsable de la ejecución y del encarcelamiento de muchos terrasenses. Desde entonces, su hijo Fèlix deja de hablar con él. Teresa Codina disfruta de la felicidad que trajo la paz —que había deseado tanto—, pero se ve condenada a vivir en compañía de su marido privada de la presencia de sus hijos y reducida a la condición de fantasma. La familia Bermeu i Codina se estaba extinguiendo.

El Caribe 1940-1950

Finalizada la guerra civil, profundamente abatido por la muerte de su hermano Ireneu, Fèlix se refugia en Francia. Pasa unos meses en Burdeos y, en 1940, embarca en el trasatlántico *Argentina* con destino a La Habana. Curiosamente, a finales de 1941 la nave fue comprada por la Marina Imperial Japonesa con el fin de convertirla en un barco para el transporte de tropas, pero a mediados de 1942 decidieron transformarlo en portaviones. La maquinaria original fue sustituida por máquinas de destructor y fue instalado un hangar sobre la cubierta principal del trasatlántico.

El azar hace que en el transcurso de ese viaje entre en contacto con un mundo nuevo que marca su estancia en el Caribe. La compañía discográfica Columbia había instalado unos estudios de grabación en el barco con motivo de la gira latinoamericana del director de orquesta angloestadounidense Leopold Stokowski, que también había embarcado en Burdeos. Esta circunstancia hace que a su paso por la República Dominicana, el 13 de septiembre, Luis Alberti, director de la orquesta Presidente Trujillo, grabe varios temas en el mencionado estudio. «El sello Columbia publicó en Estados Unidos nueve discos a base de esas grabaciones, con doce merengues, cinco boleros y un jaleo, que le abrieron la puerta del mercado internacional a la música domini-

cana».¹ Uno de los temas grabados, que llevaba por título *Compadre Pedro Juan*, puede ser considerado el primer éxito internacional del merengue como estilo musical. Y Alberti gozó de la gloria de haber sido el compositor de este emblemático merengue, aunque parece que éste tenía origen folclórico y que una versión ya había sido grabada con anterioridad.² Fèlix, receptivo como de costumbre a todo aquello que sucedía a su alrededor, se interesa de inmediato por las actividades que tenían lugar en el estudio de grabación del *Argentina* a su paso por la República Dominicana, y se ve expuesto por vez primera a un tipo de música de la que apenas tenía noticia. Múltiples conversaciones con Luis Alberti le dan a conocer la naturaleza que escondían aquellos ritmos antillanos y pronto entiende que había en ellos un misterio, cuyo alcance no podía ver en ese momento, que lo acompañará el resto de su vida. Hasta que no llegue a La Habana no tendrá ocasión de participar activamente en ese mundo.

Tras desembarcar en la luminosa ciudad caribeña, entra en contacto con su antigua amiga Concha Méndez y su marido Manuel Altolaguirre, que también habían tenido que huir camino del exilio. En estos momentos iniciales Fèlix participa de las actividades que éstos desarrollaban en la imprenta La Verónica, donde editaban la colección *El ciervo herido*. En sus memorias ella cuenta cómo tuvo que bregar con el machismo de sus socios cubanos para llevar a cabo los asuntos de la imprenta y cómo, una vez más, va a refugiarse en Fèlix, cuya causa feminista conocía de años atrás y de la que había tenido ocasión de beneficiarse. La sociedad cubana, como la española, estaba entrega-

1 Incha Ústegui, Aristides y Delgado Malagón, Blanca (1988), *Vida musical en Santo Domingo (1940-1965)*, Banco de Reservas de la República Dominicana, Santo Domingo, p. 46, citado por Tejada, Darío (2000), *La pasión danzaria*, Academia de Ciencias de República Dominicana, Santo Domingo, p. 90.

2 Tejada, Darío (2000, *Ibidem*. p. 20.

da de forma sistemática al sofoco del género femenino por parte del masculino, siendo Fèlix un caso aparte que le sirve a Concha para aliviarse de esa realidad.³

La llegada al Caribe coincide con una tormenta emocional sin precedentes, que no tiene parangón con los capítulos anteriores de la vida de Fèlix, quien, si nos dejamos guiar por su legado, se había caracterizado por la ausencia de sobresaltos amorosos. Sin embargo, una vez que se instala en La Habana empieza a ser depositario de un apasionado río postal —a modo de dos cartas semanales— entre los meses de mayo de 1940 y junio de 1941. Aunque no sabemos si dichas cartas fueron contestadas y, en caso de ser así, desconocemos la naturaleza de dichas respuestas, los envíos amorosos que recibe Fèlix, dirigidos desde Burdeos por una mujer que firma con el nombre de Monique, están ganados por la pasión. Se trata de cartas de amor de gran intensidad, que traspiran el dolor que produce la distancia y la ausencia del amado, pero que anuncian también una relación tormentosa y contrariada, un amor que no pudo ser; un amor marcado, además, por la tragedia bélica. La mayor parte de las cartas esquivan la narración de sucesos, al tiempo que evitan cualquier referencia a la confrontación armada que estaba padeciendo Europa en esos momentos, y, en su defecto, expresan emociones, a veces inconexas y contradictorias que parecen seguir un ritmo lírico. La reproducción íntegra de una de esas cartas —traducida del francés— nos permite acercarnos a la naturaleza de la relación.⁴ La estructura de la misma, ligeramente dislocada, anuncia la perturbación en la que vive su autora, que, si atendemos a su nombre, lugar de envío y uso de la lengua, podría ser de origen francés.

3 Ulacia Altolaquirre, Paloma (1990), *Concha Méndez. Memorias habladas, Memorias armadas*, Prólogo de María Zambrano, Madrid, Mondadori, p. 114.

4 Recogida en el archivo del Fèlix Bermeu.

Posiblemente esta relación se corresponde con el paso de Fèlix por el sur de Francia camino del exilio, momento cuyas huellas han quedado borradas. Tal vez sirvió para aliviarlo del desgarrro bélico y para anclarlo emocionalmente en un momento particularmente trágico.

7 de agosto de 1940

Fèlix, amor:

Me he despertado en medio de la noche, a pesar de los narcóticos, como acostumbro desde hace algunos días. No puedo dejar de pensar en ti. Me siento arrasada por sombras negras, por dolorosas imágenes que no consigo espantar ni con la más poderosa de las razones. Te veo moverte, una y otra vez, en un círculo de sal, en una ceremonia de disolución. Necesito estar a tu lado y no puedo ignorar este desgarrro. Quiero tenerte templado y dulce. Tenerte cerca para reconfortarte y abrasarme, si fuera necesario, en tus precariedades. Pero ya ves, por encima de todo, lo que busco es tenerte. Porque siento ahora, después de la desolación sangrienta por la que has tenido que pasar, que algo se ha roto y todos mis intentos me conducen a un camino cuya única certeza es el dolor y el desconcierto.

Esta tarde te dejaba en el teléfono. Ah, el teléfono, ese medio necesario, amargo y traicionero que nos aproxima en la distancia y a fuerza de estar tan cerca con tantos kilómetros de por medio hace crecer mi desesperación. Porque tu voz, como ya dije en tantas ocasiones, me pone de rodillas. Tu voz, que siempre me acompaña, es desde el principio la razón de mi búsqueda incesante. La palabra escrita, más íntima dicen, es ahora no sólo impropio sino tremendamente

dolorosa, porque es para ti un modo de pronunciamiento no exclusivo, algo que frecuentas con otras y que al hacerlo has gastado con el uso. Por favor, no interpretes estas palabras como una acusación. NUNCA, NUNCA. Sólo trato de ser sincera.

Quiero conjurar esta tortura, este círculo del que no puedo salir, escribiendo estas letras cuyo destinatario eres tú pero que, a la vez, escribo para mí misma.

Quisiera borrar todas las imágenes que tuvimos que padecer juntos los tres últimos meses y esto no es posible. Tú mismo lo decías hace unas horas: no podemos rescribir el pasado. Deberíamos, por tanto, ser capaces de perfilar un futuro inmediato dulce y confortable, a pesar de que disponemos de las peores condiciones.

He perdido los perfiles de tu afecto, que ahora ha dejado de ser agua quieta y se desborda por resquicios que no puedo precintar. Sé que la precariedad es consustancial al amor, pero no busco más allá. No pretendo para mí un aliento definitivo, pero pido al menos ser capaz de compartir tus aciertos, que no necesito explicar ahora, porque tendré ocasión de hacerlo en extenso, y también tus torpezas. Yo, que busco una entrega sin reservas, que he luchado intensamente por ella, y cuando estoy en el umbral de encontrarla descubro esos actos tuyos, fruto de la desesperación o del desconcierto que te impone tu propia naturaleza, y me siento perdida.

Te veo como a un niño tierno y pequeño y me gustaría preparar una bañera de agua tibia para asearte y devolvarte, después de vestirte con un pijama de cuadros azules, que podría ser regalo de tu madre, a una cama grande y silenciosa, para, a continuación, recoger

tu cabeza desnuda sobre mi regazo y empezar a decirte lo mucho que te quiero.

Mi pena es grande, mi amor también. Busco argumentos diarios para recuperar la paz, pero me siento tan profundamente herida que me resulta difícil reconciliarme conmigo misma.

¿Dónde están aquellos lugares donde pueda encontrarte realmente? ¿Cuántas horas de conversación vamos a necesitar para llegar al encuentro definitivo que tan urgentemente necesitamos?

No es que dude de tu amor, porque puedo sentirlo. Sencillamente estoy desconcertada por tus procedimientos. Eres consciente de ello, de esto también estoy segura.

¡Si este encuentro íntimo en la palabra, sin un destino preciso, pudiera al menos deshacer este nudo estrecho que me anuda día a día!

Iré a La Habana, igual que he ido a tantos sitios, para acortar distancias. Te buscaré en esos pliegues de ti mismo, en esos lugares estrechos que tan difícilmente dejas abrir. La Habana, una ciudad que nunca he visitado, pero que ya conozco tan de cerca.

Quisiera hablarte ahora de una forma serena y celebrarlo. Te sigo y te escucho, o al menos eso intento, más allá de todo. Tras la larga y lastimosa conversación telefónica de esta tarde quiero proponerte un nuevo encuentro en la palabra, a riesgo de contradecirme una y otra vez. Este encuentro que tanto necesitamos y que ahora es nuestro. Tengo que contenerme para no volcarme sobre el teléfono y mostrarte mi entusiasmo. Este entusiasmo que se muestra ahora tan grande. Procuraré dormir.

*Tuya eternamente,
Monique*

Las actividades editoriales en la imprenta La Verónica le permiten empezar a tratar a escritores cubanos. Además, le sirven para establecer un lugar de reunión con otros intelectuales españoles exiliados y le proporcionan un espacio de encuentro con personalidades internacionales que había conocido en Madrid a finales de los años veinte, caso de Jaime Torres Bodet, abogado y diplomático nacido en México, que se había establecido en Madrid entre 1927 y 1929, y que tuvo gran influencia entre los jóvenes vanguardistas de la época, mediante sus colaboraciones en la *Revista de Occidente*, en un momento de gran efervescencia creativa.

Sin embargo, su paso por el Caribe hizo que su percepción de la experiencia intelectual cambiase severamente, una transformación de una intensidad parecida a la que había conocido en Alemania, aunque de un signo radicalmente distinto, será percibida ahora. Este impacto en vez de servir para abrirle paso a un mundo de abstracciones a las que la cultura española no estaba muy acostumbrada o para ampliar su percepción de la identidad sexual, tal y como había ocurrido en Berlín, le condujo a una nueva conciencia del cuerpo. Los ritmos afroantillanos fueron responsables de este alumbramiento, un alumbramiento que a lo largo de toda una década —la de los años cuarenta— corrió paralelo a la vivencia de dos realidades: la que expresaba el bolero y la que marcaba la gama de variantes musicales en las que la base rítmica del tambor africano une a las parejas en el baile, como un anticipo del encuentro sexual. Descubrió un teatro erótico donde el cuerpo y su expresión coreográfica luchaban a brazo partido por liberarse de la tiranía occidental. Fèlix escribió impresiones elocuentes de la percepción física de la música que allí advertía, algo que, sin duda, le condujo pronto a valorar la coreografía que la acompañaba como una de las experiencias más emocionantes de su vida. «Ignoro qué es lo que provoca esta emoción [...] Sin duda se debe a las pulsaciones de un ritmo

secreto que nos llega del exterior, produciéndonos un estremecimiento físico, exento de toda razón [...] Los tambores, fenómeno asombroso, arrollador, cósmico, que roza el inconsciente colectivo, hacen temblar el suelo bajo nuestros pies. Basta poner la mano en la pared de una casa para sentirla vibrar. La naturaleza sigue el ritmo de los tambores que se prolonga durante toda la noche. Si alguien se duerme arrullado por el fragor de los cueros, se despierta sobresaltado cuando éstos se alejan abandonándolo». ⁵

El exilio enfrenta a Fèlix con una circunstancia que nunca había previsto y que desconocía: la penuria económica. Además de la privación de sus afectos se ve alejado del grado de bienestar al que siempre estuvo acostumbrado. Sus privilegios empezaban a tambalearse. Al salir de España tan sólo había podido rescatar una parte minúscula de su patrimonio personal, y, desde luego, ahora no podía contar con el apoyo familiar. Aunque nunca se vio forzado a trabajar por la urgencia del dinero —ya que siempre estuvo cubierto por la generosidad materna— sus servicios para la Ufa le habían reportado beneficios más que respetables, que habían servido para ganarse la independencia y sanear su economía. Aunque tras su vuelta a España en la época de la República tan sólo estuvo ligado a trabajos remunerados de forma esporádica, tenía conocimientos financieros suficientes como para rentabilizar sus ahorros. En La Habana su realidad económica era otra: una vez que se esfuma el dinero que consiguió sacar de España tiene que trabajar para vivir.

Sus colaboraciones con la imprenta tenían más un carácter amistoso que profesional y no le reportaban beneficios. Llegado un momento, queda a la merced del mercado laboral. Inicialmente, piensa en hacer uso de su experiencia en el campo

5 Entrada del diario escrito en La Habana correspondiente al día 28 de septiembre de 1940. Archivo de Fèlix Bermeu.

cinematográfico y se dirige a varios empresarios relacionados con salas de exhibición. A aquellas alturas y, en particular, en aquellas latitudes, el mercado estaba enteramente dominado por las distribuidoras de Hollywood. Consciente de ello, fantaseaba con la idea de asociarse con alguna distribuidora americana que depositase su confianza en él para hacer de intermediario de sus operaciones en la isla. Pero el margen de espacio que quedaba para sus habilidades administrativas relacionadas con la industria del cine era muy estrecho. Provisionalmente, consigue un empleo como proyccionista en un bellissimo cine ubicado en el malecón de La Habana llamado Océano Palace. El empresario era un gallego que había emigrado a la isla a principios de siglo, con una mano atrás y otra adelante, y que había conseguido establecer un pequeño emporio. Su nombre era Pablo Moure. Fèlix toleraba mal su prepotencia y detestaba su inclinación hacia el humor zafio, sin embargo agradecía el afecto sincero que le mostraba. Fèlix pronto se gana la confianza de Pablo y éste, sagaz para detectar las habilidades ajenas, lo emplea como administrador de las seis salas que tenía repartidas por la isla. No permanece en el trabajo más de un año, ya que, pasado ese tiempo, encuentra un destino profesional más lucrativo y, sobre todo, más satisfactorio. En cualquier caso, disfruta de sus servicios al lado de Pablo Moure, en particular, de los cuatro meses iniciales en los que se ocupa de la cabina de proyección del Océano Palace. Se reconciliaba así con la extraña sensación de placer que le producía la arquitectura filmica, con el misterio que encontraba en la gran pantalla. Será responsable de la proyección, aunque con cierto retraso, de una gran revelación para la historia del cine, una de las películas más celebradas de Orson Welles, *Ciudadano Kane*. Aunque no se siente completamente seducido por ella, advierte en su ejecución el sello de un gran talento, consciente de que entraría en la historia. Su humilde condición de proyccionista no le impedía gozar de la sensación

de ser una parte esencial de la cadena, el mediador último entre el creador y el público, aquel que se encarga de dar la luz. La proyección de una obra dirigida por Sydney Lanfield titulada *You'll Never Get Rich* –traducida en Cuba como *La pasión y la plata*– en la que intervenían Fred Astaire y Rita Hayworth le abren al musical americano tanto como lo reafirman en su idea de que en tales películas el trabajo coreográfico de la cámara y del editor es soberbio, pero que el trabajo coreográfico directamente ligado al baile adolece de un exceso de complacencia que ignora el cuerpo. Años más tarde, una vez que abandone La Habana, matizará esa opinión cuando tenga ocasión de ver la película *Gilda*, en la que también participa Rita Hayworth, pero en un papel alejado de las delicuescencias que tanto le incomodaban y al servicio de dos números musicales cuya eficacia coreográfica le parecía soberbia. Fèlix, disfrutaba, sobre todo, con reposiciones de películas que ya conocía. De entre todas, la que más disfrutó fue *King Kong*. Anota este breve y extraño interludio en un cuaderno de notas que titula con el mismo nombre de la sala donde trabajaba, *Océano Palace*, y que fue redactando paralelamente al desarrollo de su trabajo. Este texto, cuajado de comentarios incisivos, no exentos de humor, nos permite ahondar en los agudos juicios que tenía sobre el cine.

El anunciado giro profesional se produce cuando, invitado por el diplomático Jaime Torres Bodet, que seguía tratando desde que lo conoció en el negocio de impresión de Concha Méndez y Manuel Altolaquirre, acude al Gran Casino Nacional, emblema de una Cuba abierta al juego y al turismo americano, de apariencia risueña y despreocupada, regida bajo la corrupción de la dictadura de Batista. La mesa en la que estaban sentados era de sobra conocida por los asiduos del local, ya que Jaime Torres Bodet, cliente habitual, era quien la ocupaba siempre en compañía de un grupo animado y variopinto cuya composición cambiaba con frecuencia a excepción de él mismo. Esa noche,

además de Fèlix y Jaime, habían acudido la amante de éste último, un magnate americano, el capitán de un crucero canadiense, un empresario musical argentino y su esposa. El grupo musical que amenizaba la velada esa noche era el Sexteto Casino que se había presentado el año anterior en el mismo escenario con gran éxito y que contaba con la voz del gran bolerista Roberto Espí, que esa noche estrena la primera versión de *Nosotros*, de Pedro Junto, reformada un año más tarde. En uno de los descansos, Jaime Torres Bodet invita a alguno de los miembros del Sexteto Casino a sentarse a la mesa, entre ellos a Esteban Grau, director del grupo, y al mencionado Roberto Espí. El alcohol preparaba el camino para el humor y Jaime, bromeando con la situación profesional de Fèlix —quizá haciendo gala de poca delicadeza—, le dice a Esteban Grau que aquél había ocupado un puesto preeminente en la industria musical española como agente reputado y que ahora estaba libre. Esteban Grau, que siempre había sido ambicioso, desde la incorporación el año anterior de Roberto Espí creía que el grupo tenía que estar respaldado por un agente agresivo, capaz no sólo de negociar buenos contratos con los locales habaneros, sino también de organizar giras internacionales y, sobre todo, de establecer contactos óptimos con las empresas discográficas. Desconocedor del pasado profesional de Fèlix, ya había depositado en él toda su confianza. Éste, que estaba acostumbrado a relacionarse profesionalmente por intermediación del azar, como había sucedido con su trabajo al servicio de la industria fílmica alemana, muestra su entusiasmo, pero se ocupa de aclarar su desvinculación del sector musical. Ello no le impide enfatizar sus colaboraciones al lado de las grandes figuras del cine alemán. Pasadas unas semanas, se convierte en el agente oficial del Sexteto Casino y, a su lado, compartirá grandes éxitos. Su travesía en compañía del bolero —género que dicha agrupación mimaba por encima de otros ritmos gracias a la voz de Roberto Espí— estaba trazada. El fuego lento de esa

variante musical, que en aquella época alcanza su mayor esplendor, le hace recorrer con los músicos el triángulo de países que contribuyeron a su consagración como género: Cuba, México y Puerto Rico. Esta música, tan apegada al cortejo amoroso y a la noche, lo liga a ambientes que siempre le habían interesado: el teatro, el cabaret, la noche, las salas de baile, un territorio mundano ganado por la ingesta alcohólica y, también, por el consumo de cocaína, que por aquellas fechas empezaba a gozar de popularidad en los ambientes selectos de la ciudad de La Habana.

El trabajo de Fèlix hace que el grupo despegue rápidamente. Desde finales del año 1942 pasa a llamarse Conjunto Casino, a pesar de que al año siguiente las primeras grabaciones que salen al mercado todavía lo identificaban como Sexteto Casino. La adopción del nuevo nombre va unida a una preocupación integral por el espectáculo que tenía en cuenta tanto los aspectos musicales, como el movimiento y los detalles visuales de la escena. Fèlix es responsable directo de la reforma, que cuenta con la complicidad de Roberto Espí. Este despunte les permite actuar en distintos teatros de La Habana, así como en otras partes de la isla, y en cabarets tales como La Concha, La Campana y Zombie Club. Fèlix también se ocupa de que se presenten habitualmente en RHC Cadena Azul de Radio, ya que era muy consciente del poder difusor del medio radiofónico y de su necesidad para garantizar el éxito del grupo.

En noviembre de 1943 el Conjunto Casino se desplaza a México invitado a actuar en la inauguración del Cabaret Sans Sousí de la capital azteca. Posteriormente viaja a la ciudad portuaria de Veracruz, auténtico santuario del bolero mexicano. Este viaje sirve para confrontar la interpretación del bolero cubano con el estilo mexicano. La agrupación musical comparte escenario con grandes figuras de la canción mexicana como Pedro Vargas, Tito Guisár, Chucho Martínez Gil o Jorge Negrete.

Las buenas negociaciones de Fèlix en México sirven para consolidar un ventajoso contrato con la RCA Víctor mexicana que culmina en una grabación.

Pero a principios de 1944 se produce un conflicto interno en el grupo, de tal manera que su fundador y director Esteban Grau arregla las desavenencias con la agrupación regresando a La Habana. De forma colectiva se acuerda dejar la dirección en manos de Roberto Espí. Fèlix resuelve acompañar a Esteban Grau. Aunque sigue trabajando para el conjunto y acuerda una grabación con la compañía La Víctor en La Habana, decide tomarse un respiro antes de que el conjunto regrese en octubre de 1944. Una circunstancia inesperada facilita esta decisión.

A pesar de la riqueza musical de la isla de Cuba, que con el tiempo ha ido solapando las aportaciones musicales del resto de islas caribeñas, y de los bailes asociados a esa riqueza, Fèlix reparó con mayor interés en los signos coreográficos de la República Dominicana y encontró en ellos una singularidad que lo sedujo por encima otras. Aunque en su momento, a pesar de su entusiasmo y deseo de conocimiento, había repudiado los merengues, que había escuchado con motivo de las grabaciones conducidas por Luis Alberti en el trasatlántico *Argentina*, tendrá ocasión de desdecirse de esa opinión inicial cuando cuatro años después de instalado en La Habana se reencuentra con el maestro musical dominicano, que había venido a la ciudad a actuar con una orquesta de nueva creación, Orden Nacional. A pesar de que el dictador Trujillo ponía todo tipo de restricciones para impedir que los músicos dominicanos viajasen a otros países, esta agrupación, entregada a cantar las proezas del monstruo, gozó de ese privilegio. Luis Alberti invitó a Fèlix a conocer la isla y éste, a pesar de sus múltiples prevenciones, decidió acompañarlo en mayo de 1944. Esta visita, que duró tres meses largos, le permitió conocer de cerca y profundizar en una realidad coreográfica tremendamente arraigada en la isla: la deriva-

ba del merengue y de la incipiente bachata, ritmos ambos que mezclan tradiciones musicales europeas y africanas, y que propician un baile de contacto que abre camino a la lascivia, pero que lo hace bajo el signo de una inocente desinhibición. Se trata de una forma de liberación que anuncia una sanísima aceptación del cuerpo, propio y ajeno, como agente del placer. Fèlix empezó a abandonar sus prejuicios sobre estas músicas cuando entendió que eran puros instrumentos para el baile, cuando se dio cuenta de que era una música que se escuchaba con el cuerpo y no con el oído. Este deslumbramiento se acentúa tanto por la conciencia coreográfica de Fèlix, como por el hecho de que siempre se había sentido huérfano del baile en su lugar de origen.

Tras su regreso a La Habana retoma sus obligaciones con el Conjunto Casino, y en marzo de 1945 viajan a Puerto Rico donde cosechan grandes éxitos. En febrero del año siguiente Fèlix decide mudarse a la antigua Borinquen, y se instala en una casita enfrente del mar a medio camino entre la ciudad de Ponce y el pueblo de Guánica. Las disensiones que había padecido el Conjunto Casino habían contribuido a minar su interés por el mundo del espectáculo. El viaje a la República Dominicana había sido un simple aviso de ese deseo de cambio. Poco tiempo después, con motivo de la gira que la orquesta realiza por Puerto Rico, dos encuentros paralelos acaecidos el mismo día y en el mismo lugar facilitan el alejamiento definitivo no sólo de la gestión musical sino también de la escena habanera. Una de las actuaciones de la gira tuvo lugar en el Casino de Ponce, coincidiendo con la celebración de las fiestas patronales en honor de la Virgen de Guadalupe. En esa ocasión el Conjunto compartía escenario con la gran boquerista Ruth Fernández, conocida también como La Negra de Ponce, por ser originaria del lugar, si bien su apelativo más popular fue «el alma de Puerto Rico hecha canción». Desde el primer encuentro, y a pesar de las distancias de todo orden que los separaban, Fèlix y Ruth quedaron unidos

por una complicidad inmediata que cuajó en una intensa amistad, glosada en múltiples ocasiones por la cantante. Esa misma noche, durante el espectáculo, Fèlix también entró en contacto con Andrés Viesques, un asturiano exiliado que estaba trabajando como gerente de la central azucarera de Guánica, una de las más notables del Caribe. La experiencia asturiana de Fèlix contribuyó a aproximar distancias entre ellos. Andrés, rendido admirador del trópico, fue quien se ocupó de pasear a Fèlix en su coche por las inmediaciones y quien le descubrió la casita que pronto habitaría. La decisión de quedarse ya había sido tomada.

La despedida de Cuba supone no sólo un alejamiento geográfico, sino también un cambio de vida radical. Aunque no abandona su afición por el bolero, que sigue cultivando al lado de Ruth Fernández y de otros cantantes de la época, ya no participará tan de cerca de la vida nocturna que éste exige, y, cuando lo hace, será como espectador y no como agente musical. A partir de ahora se vuelca en la redacción de un ensayo monumental sobre los hábitos danzarios caribeños, y, sobre todo, de aquellos que había tenido ocasión de apreciar en su no muy lejano viaje a la República Dominicana. También se entrega con pasión al cultivo de un huerto. El contacto con la naturaleza del trópico le hace testigo de su generosidad. En su huerto crece la quenepa, fruta tradicionalmente atribuida al área de Ponce, el mango, el aguacate, la guanábana, el níspero, la carambola, la guayaba, la acerola, el jobo, limones, toronjas, plátanos, tres clases de guineo, entre ellos el guineo niño, y también una flor por la que siente cierta devoción, la dama de noche, que tiene la extraña y dramática cualidad de nacer y morir en una misma noche. Las ganancias obtenidas de sus exitosas negociaciones con el Conjunto Casino le permitieron vivir este retiro ajeno a presiones financieras, pero, además, su economía se veía saneada con ingresos proceden de colaboraciones esporádicas con la planta azucarera de Guánica, que, poco después de finalizada la

segunda guerra mundial, había empezado a establecer relaciones comerciales con un industrial alemán y necesitaba los servicios de Fèlix como intermediario.

Su recogimiento en el trópico —propiciado por la ausencia generalizada de transporte— se veía roto por las visitas ocasionales de algunos amigos, la asistencia a celebraciones locales —donde gozaba de la música y del baile de los lugareños— y por los viajes que hacía en su coche a San Juan para encontrarse con Ruth Fernández y disfrutar de algunas veladas musicales. La intensa labor ensayística a la que se entrega durante cuatro años, se ve interrumpida provisionalmente en tres ocasiones cuando, convencido por Ruth, se embarca con la orquesta en la ésta trabajaba para asistir a sus giras internacionales. Los destinos serán Veracruz, en una ocasión, y Nueva York, en otras dos. Un hecho trágico marca también su reposo en la hermosa y apacible finca caribeña, que había llamado —al igual que la flor preferida de su huerto— Dama de Noche. Durante una de las visitas de Andrés Viesques, que solía ir acompañado de su esposa y de sus dos hijos, el menor de ellos, que tenía seis años de edad, en un descuido de los adultos, se atraganta con una quenepa y muere asfixiado. Fèlix tarda tiempo en recuperarse de los efectos de aquella muerte infantil.

En los distintos documentos custodiados en los archivos de Fèlix Bermeu correspondientes a esta época se encuentran todo tipo de referencias bibliográficas sobre el baile. Ello demuestra un interés teórico por el tema, desconocido hasta la fecha, que sirve para cimentar sus propias reflexiones al respecto. De esta época data también la escritura del mencionado ensayo sobre el origen y desarrollo del merengue y la bachata —titulado *Sin miedo en el cuerpo*—, así como de otros textos menores vinculados con los usos danzarios que empezaba a descubrir en Puerto Rico, caso de la punta y la plena. Tales reflexiones escritas anticipan puntos de vista reivindicados recientemente por algunos

musicólogos y antropólogos renovadores que asignan a dichas manifestaciones un valor, tantas veces, negado.⁶

De entre todas las referencias bibliográficas recogidas en el fondo de Fèlix Bermeu resulta particularmente destacable la *Historia del cuerpo y sus extensiones*, obra del ideólogo nazi Otto Wernicke publicada en 1939. Esta obra, que Fèlix conoce en una época en la que la primacía de la potencia nazi acababa de ser derrotada tras una guerra cruenta, sirve como contrapunto de su propia ideología y le permite reafirmarse en intuiciones que nunca había podido explorar con anterioridad. Ese denso ensayo, que hizo que Otto Wernicke entrase en los anales de la historia de la danza —en calidad de teórico—, ofrecía opiniones de fondo sobre los hábitos coreográficos de los alemanes enfrentados a los de otros pueblos, entre ellos el español. Resulta insólito que Fèlix haya tenido acceso a un volumen alemán de esas características publicado en fechas tan conflictivas. En cualquier caso, demuestra la importancia que estaba concediendo a las reflexiones teóricas sobre la danza. El ejemplar que se conserva en sus archivos —uno de los escasos libros que custodian— está cuajado de anotaciones en los márgenes que demuestran un denso trabajo de análisis. Además, Fèlix se ocupó de traducir al español largos extractos cuyo destino resulta difícil de conocer.

Cuando Otto Wernicke publicó su *Historia del cuerpo y sus extensiones*, a su pesar, ingresó en la nómina de teóricos de referencia para el conocimiento de la historia del baile y sus distintos significados en el contexto europeo. Resulta paradójico que siendo como fue un defensor convencido de la superioridad racial del pueblo alemán y de la condición modélica del III Reich haya sido víctima del régimen que defendió con tanto

6 El ensayo sobre los hábitos danzarios vinculados al merengue y la bachata consta de 311 hojas mecanografiadas. Fue firmado y fechado en la última de ellas el 7 de febrero de 1949. Archivo de Fèlix Bermeu.

ardor. En el mencionado volumen sostenía la teoría de que el pueblo alemán, debido a la anómala relación que mantenía con su cuerpo, a un temor atávico difícil de localizar más allá del temor a la propia piel, era incapaz de bailar con cierta gracia. Según las teorías del doctor Wernicke esa suerte de torpeza o limitación era sobradamente superada por una gran capacidad para la sincronización marcial y las marchas militares, y, por tanto, se convertía en virtud por cuanto la danza tenía una condición plebeya —demasiado apegada a instintos primarios—, que carecía de la firmeza y del rigor del desfile militar. La ecuación no podía ser más simple: la milicia consideraba el cuerpo como un instrumento, como un engranaje al servicio de una maquinaria mayor; por tanto, lo privaba de entidad individual y, así, lo colocaba en un nivel superior. La danza no dejaba de ser más que un ritual decadente y atávico que presentaba al hombre como un ser débil esclavo de los caprichos de la sensualidad. Al margen de la suerte o desdicha de dicha teoría, lo cierto es que Otto Wernicke acabó con sus huesos en la cárcel acusado de ideas difamatorias contra el pueblo alemán. Por lo que parece, el régimen de Hitler, estando de su lado en lo esencial, se resistía a aceptar, sobre todo a través de una teoría firmada por uno de sus intelectuales más eminentes, todo punto de vista que insinuase cualquier rastro de anomalía, temor o debilidad del pueblo alemán, aunque éste fuese asociado a la danza. *La Historia del cuerpo y sus extensiones* recoge algunas opiniones altamente significativas sobre la naturaleza de los distintos pueblos de Europa y la relación que éstos establecen con el baile, cuyo carácter incisivo responde a una enorme capacidad de observación, y cuya vigencia sorprende hoy en día. Así, sitúa a los españoles en ese «espectro de pueblos que, a pesar de un pasado abierto al movimiento, han quedado reducidos a un puro murmullo de huesos. Los españoles, con la excepción de aquellos que frecuentan el flamenco —que sospechosamente es prac-

ticado por gitanos— han quedado desasistidos de la gracia del baile. Su desorden —que a veces se convierte en franca desorientación que llama a la risa— les impide mantener una marcha decorosa y, por tanto, tampoco son aptos para las virtudes del desfile militar». Otto Wernicke acaba aclarando que, ante tanta torpeza, lo único que le queda al español es abrazar fórmulas extranjeras con mayor o menor fortuna y, eso sí, esgrimir una palabra aguda —generalmente de desaprobación— ante todo aquello que se mueve delante de sus ojos —y se refiere a todo aquello que se mueve sometido a cierto criterio coreográfico. No puede ser más claro, el español —como «tribu»— ni es capaz de bailar ni de sostener con decoro una marcha militar. En su defecto, se conforma con la crítica mordaz.

Si bien Fèlix despreciaba buena parte de los puntos de vistas de Otto Wernicke, a pesar de que no dejaba de admirar el rigor de sus planteamientos, estaba de acuerdo en la percepción que el autor tenía de los hábitos danzarios de los españoles. Fèlix, atento a esa percepción, abre el ensayo sobre el baile caribeño con su propio punto de vista al respecto, confrontando los hábitos coreográficos españoles con la pasión danzaria que había descubierto en el Caribe:

«El baile, que para quien firma estas líneas no ha de ser otra cosa que lo que pide el cuerpo, se presenta en el arco de países caribeños como una forma sabrosa y libérrima de relacionarse con el otro y, por tanto, de establecer contacto con el mundo, mientras que en el contexto ibérico uno tiene la sensación de que forma parte de un ritual sancionador. ¿A qué se debe este fenómeno? Quizá el peso milenario de una Iglesia que se ha encargado de funcionar como vigilante del cuerpo y un miedo atávico a dejar que aquel se conduzca siguiendo el calor que lleva dentro, así como las ansias constrictoras y autorrepresivas de quien lo habita han de tener alguna responsabilidad en el asunto. Cuando el Caribe se entrega al baile parece una fruta madu-

ra caída en tierra, se abre dejando al descubierto su carne fresca, amable y generosa, anticipa el encuentro carnal y lo celebra. Cuando en el ruedo ibérico se juzga el baile ajeno se ponen cerrojos al cuerpo. Miedo, por tanto, a conocerse, a conocer lo que el cuerpo reclama por derecho propio, es la consigna que rige la coreografía que abrazan la mayor parte de los españoles. Por eso, cuando bailan procuran ese extraño espectáculo que recuerda el celo de los coleópteros».⁷

Estas observaciones abren un texto amplísimo que tardó casi cuatro años en completar y que, quizá, aunque no vio la imprenta, tenía vocación de libro. Sus reflexiones tienen como objetivo refutar aquellos puntos de vista que desacreditan tales usos coreográficos basándose en prejuicios de clase y de raza. Será la primera vez que advirtamos una preocupación de Fèlix por este último tema, el racial, que, sin duda empieza a encarar en el Caribe como un asunto mayor. Quizá, su convivencia con Ruth Fernández, que tuvo que padecer el prejuicio derivado de su tez oscura, haya contribuido a esa toma de conciencia.

El texto se centra, sobre todo, en el merengue y en el fenómeno de la bachata. Las fuentes bibliográficas que maneja son amplísimas y se nutren de referencias contemporáneas así como de textos de época colonial, en los que se perpetúa siempre una desaprobación que el autor decide combatir. El merengue como variación de la contradanza francesa adoptada por la población dominicana —y por extensión caribeña— de origen africano contó con el rechazo sistemático de las clases blancas más favorecidas económicamente y, a pesar de que, irónicamente, pasó a convertirse en signo de identidad nacional de la República Dominicana, sigue siendo considerada una música con escaso valor. Fèlix fue rastreando paso a paso la raíz del prejuicio y amarrándolo a la condición social de quienes lo practicaban y no a sus posibles

7 Bermeu, Fèlix (1949), *Sin miedo en el cuerpo*, p. 3. Archivo de Fèlix Bermeu.

deficiencias musicales. Cita, por ejemplo, el *Código Negro* que ya establecía en la temprana fecha de 1784 la prohibición «bajo las más severas penas, [de] las nocturnas y clandestinas concurrencias que suelen formar en las casas de los que mueren o de sus parientes, a orar y cantar en sus idiomas en loor del difunto con mezcla de sus ritos y de hacer los bailes que comúnmente llaman bancos en su memoria con demostraciones y señas que anticipan regularmente antes que expiren... Los bailes de negros deben efectuarse en las plazas, calles o lugares públicos en los días festivos y de día». ⁸ La investigación sigue rastreando el prejuicio y citando autores ganados por el mismo, entre ellos, el militar inglés William Walton, que en una obra de 1810 se expresa en estos términos: «Presenciar las danzas de la gente de color, en particular las de Haití y las de los mulatos nativos de la Hispaniola, equivale a transportarse a un círculo de lascivos bacantes... Aunque son repulsivos por su obscenidad, llaman la atención por los gestos». ⁹ El nacimiento del merengue a mediados del siglo XIX lleva en sí la semilla del mismo prejuicio y ha de padecer desde entonces el acoso permanente de las elites intelectuales: «¿será posible que en una reunión de personas decen-tes, de respeto, de delicadeza, se cometan tales faltas de decencia de decoro y de miramientos?». ¹⁰

Cuando Fèlix visita la isla en la década de 1940 el merengue ya había recorrido un siglo de existencia y había evolucionado, introduciendo diversos instrumentos a la base percusionista que lo caracteriza, entre ellos el acordeón. Su historia arrastraba el prejuicio anunciado, pero, a pesar de

8 Citado también por Magalón Barceló, Javier (1974), *Código Negro Carolino* Taller, Santo Domingo, p. 164 y por Tejada, Darío (2002), *ibidem*, p. 45.

9 Citado también por Tejada, Darío (2002), *ibidem*. p. 48.

10 Citado también por Rodríguez Demorizi, Emilio (1971), *Música y baile en Santo Domingo*, Lib. Hispaniola, Santo Domingo, p. 112. y por Tejada, Darío (2002), *ibidem*, p. 74.

ello, en ese momento el régimen dictatorial empezaba a apropiarse de él para convertirlo en un elemento distintivo. Trujillo, que condujo el país con mano de hierro durante décadas, asfixiando una isla de suyo necesitada de aire, utilizó la música en su beneficio. Buena prueba de ello es que muchas de las orquestas de la época declaraban desde su nombre la loa al dictador, entre ellas, Benefactor, El Jefe, El Presidente, Ciudad Trujillo o Generalísimo. Fèlix tuvo ocasión de escuchar a este último conjunto en una gran gala celebrada en el Hotel Jaragua en honor de los embajadores y altos dignatarios diplomáticos que asistieron a la Celebración del Centenario de la República en 1944, así como en un baile que tuvo lugar en el Club de la Juventud en la misma ocasión, ya que era la agrupación musical que amenizaba las veladas organizadas por el gobierno de la dictadura. Fèlix, sin embargo, prefirió dejarse guiar por la genealogía disidente de ese ritmo y buscó en ambientes menos selectos la auténtica raíz del grito de aquel baile, que se expresaba a pleno pulmón lejos de los selectos ambientes de la alta sociedad dominicana, preservando su lascivia original y su complicidad con el teatro erótico en las zonas más desheredadas de la isla, en fiestas paupérrimas del campo dominicano, en pequeños cobertizos de los arrabales de Santo Domingo. El cabaret El Tocón, ubicado en la ciudad de San Cristóbal, fue uno de los escenarios más intensos para esas exploraciones.

Fèlix asistió también a un tipo de celebración popular que se improvisaba en cualquier patio, regada con grandes dosis de ron, y que incitaba igualmente al baile y al cortejo. De alguna manera, preservaba la raíz subversiva del merengue y, como éste, padecía el acoso de aquellos que se guiaban por modos de conducta que no dejaban espacio a la libre expresión del cuerpo. Con el tiempo, ese nombre designó un estilo musical, pero en aquella época dichas reuniones se alimentaban de distintos

ritmos, aunque el baile predominante era el bolero, pero un bolero rítmico, agitado, que estaba en pleno proceso de evolución mezclado con otros estilos y cuyo resultado será la configuración posterior del género conocido hoy como bachata. Fèlix, que estaba acostumbrado al bolero que escuchaba en los cabarets de La Habana, se sentía entusiasmado. Este tipo de ambientes poco a poco se iban desplazando a bares de mala reputación y prostíbulos. Tuvo ocasión de asistir al fenómeno en un local llamado El Yarey, que estaba localizado en el barrio de Villa Francisca, en un lugar periférico de Santo Domingo, así como en otro establecimiento conocido como Callejón de la Alegría, ubicado en la población de Santiago de los Caballeros. Aunque no pudo asistir a la transformación completa de la bachata, pudo percibir su germen, y así lo anotó en su ensayo.

La sutileza de su mirada, su capacidad de anticipación y el compromiso con un análisis profundo ajeno no sólo a los prejuicios socioraciales, sino también a los prejuicios culturales que éstos llevan aparejados, convierten el ensayo *Sin miedo en el cuerpo* en una contribución magistral, cuyas observaciones deberían servir para proclamarlo como una de las obras más certeras escritas entorno al fenómeno del baile afrocaribeño.

El rapto teórico que convierte al autor en rendido defensor de este tipo de bailes se inicia con motivo de su visita de tres meses a la República Dominicana, pero había sido alimentado por una pasión anterior, el bolero, durante los años que estuvo en La Habana, pasión que sigue cultivando durante su retiro puertorriqueño, en los momentos de la redacción del texto. Sin embargo, el ensayo esquiva una reflexión larga sobre el género bolerístico y tan sólo incorpora referencias que sirven para diferenciar ambos registros musicales. Al contrario que el merengue, que es ajeno a cualquier sofisticación literaria, a toda elaboración verbal en sus letras, haciendo que prevalezca lo primario, el bolero se caracteriza por su densidad y su capacidad de síntesis

narrativa, creando en cada canción una historia perfectamente estructurada. El merengue está al servicio de un ritual erótico frontal, como anticipo del encuentro carnal, mientras que el bolero se presenta como un espacio más ambiguo, un espacio de insinuaciones al servicio del cortejo. «En el bolero prevalece la insinuación del verbo, cierta contención de la carne. En el merengue el cuerpo reclama lo que le pertenece».¹¹ En su interés por el merengue destaca lo coreográfico, en su devoción por el bolero domina el teatro emocional. Se trata de dos realidades psicológicas diferentes. El bolero «expresa la pasión del neurótico, para quien el dolor es la mejor forma de expresar la existencia... el merengue solo atiende al placer».¹² Finalmente, *Miedo en el cuerpo* no es tanto un ensayo musical como un tratado coreográfico tejido sobre referencias múltiples que van más allá del movimiento, pero que tienen a éste como la esencia de su ser.

Uno de los viajes realizados por Fèlix acompañando a Ruth Fernández en una de sus giras internacionales le condujo al destino final de su biografía: la ciudad de Nueva York. Dichas giras, que lo sacaban provisionalmente del retiro campesino y lo devolvían a la agitada vida urbana, sirvieron, sobre todo, para que ahondase en el conocimiento de una mujer cuyo talento artístico y personal admiraba profundamente y para que entrase en contacto con otros cantantes y otras realidades culturales.

En 1947 viaja a Nueva York por primera vez para acompañar a Ruth durante la grabación de un disco. En esa ocasión cuentan con la presencia de Mingo, de los Whoopi Kids, orquesta en la que Ruth había empezado a cantar en la década de los treinta. Además de la grabación, se celebran varias actuaciones en el Teatro Latino, que estaba emplazado en la calle 110 y la

11 Bermeu, Fèlix (1949), *Sin miedo en el cuerpo*. Archivo de Fèlix Bermeu.

12 *Ibidem*.

Quinta Avenida. Ruth Fernández canta con el acompañamiento de una orquesta del teatro dirigida por Alberto Iznaga. Fèlix puede comprobar que a los puertorriqueños de Nueva York lo que les gusta es la música jíbara y los boleros. Es una experiencia que les sirve para conocer la esforzada existencia del pueblo boricua en la gran ciudad, pero también para disfrutar de su hospitalidad y de las comidas que ofrecen en su honor, donde se sirven los mismos platos que en la isla: pasteles, arroz con gandules y lechón.

Al año siguiente, se embarca en una nueva gira internacional, ahora con destino a México, un lugar que ya conocía, pero que esta vez visita bajo unas circunstancias extraordinarias. Veracruz era uno de los lugares estelares de la gira. En la actuación celebrada en el cabaret El Retiro, Ruth Fernández coincide en escena con otra de las grandes voces femeninas del bolero, oriunda, precisamente, de Veracruz: Toña la Negra, que, además, estaba acompañada por Agustín Lara. Cantan a dúo *Noche criolla*, composición de este último. La estampa tuvo que revestir una gran carga emocional, ya que venía a representar la superación del prejuicio —racial y de género— gracias al esfuerzo personal de las cantantes, cuya condición femenina y negra pesó seriamente en su desarrollo profesional, algo que Ruth Fernández no ha dejado de denunciar a lo largo de su vida, destacando a Fèlix Bermeu como un baluarte de su carrera por el apoyo que siempre le prestó para luchar contra esas formas de acoso.¹³

Es en 1950 cuando el éxito creciente de la intérprete, que ahora cantaba al lado de la Orquesta Panamericana, conduce a Fèlix una vez más a Nueva York, donde asiste a la actuación triunfal de Ruth Fernández en el Carnegie Hall. Este viaje preci-

13 Ver Pérez, Marvette (2004) «Ruth Fernández: La Negra de Ponce (El alma de Puerto Rico hecha canción)», en *Journal of The Center for Puerto Rican Studies*, vol. 16, nº 1, Nueva York, primavera de 2004.

pita su mudanza a la ciudad. Con motivo de la actuación entra en contacto con Héctor Carrasquillo, un profesor puertorriqueño del Brooklyn College, que, sorprendido por el interés de Fèlix en los usos musicales caribeños y por la rareza de su bagaje cultural, lo invita a considerar la posibilidad de incorporarse como profesor del centro. Fèlix, curioso por la extraña síntesis que la cultura del Caribe estaba produciendo en la ciudad y estimulado por el hecho de que algunos de sus antiguos conocidos se habían exiliado en Nueva York acepta la invitación, abandonando su retiro isleño. Pero lejos de incorporarse en condición de profesor, elige el puesto de bibliotecario en la sección hispánica de la biblioteca del Brooklyn College.

Nueva York 1950-1977

Una década después de haber llegado al Caribe arrastrado por el exilio, el curso de su expatriación lo conduce a Nueva York, en aquel momento la ciudad más poblada del planeta y símbolo del imperio americano, cuyo dominio sobre el mundo seguía en alza. El azote de la lengua, cuyo extrañamiento padecieron otros exiliados españoles en la misma ciudad, no causó en él los mismos estragos. Desde niño había aprendido a manejarse en varios idiomas –incluido el inglés– y contaba con la experiencia juvenil de integrarse laboralmente en un país cuya lengua no era la materna. Aún así, no pudo evitar el choque cultural –que combatió como pudo– y se resintió de un acento que le hacía sentirse incómodo, algo que en su estancia caribeña –aún consciente de su diferencia lingüística– no había percibido de la misma manera.

Su llegada a Estados Unidos coincide con el arranque de la guerra fría, un periodo donde el poder mundial se polariza en dos grandes bloques, siendo el país que lo acoge el eje de uno de ellos. Asiste al despegue de una potencia, emblema del capitalismo, que en ese momento está ganada por una ideología reaccionaria y vive entregada a la persecución del comunismo. Se instala en un país forjado en la emigración y dueño de un territorio inmenso que quiere extender al resto del mundo. Fèlix vivirá el resto de sus días en la ciudad de Nueva York, lugar de recal-

da de un amplísimo espectro de realidades culturales y sociales que empieza a abrirse a novedades de todo orden y que pronto se convertirá en el foco artístico más activo del momento.

Una vez que llega a un acuerdo sobre sus condiciones laborales en el Brooklyn College y que encuentra un apartamento en el noreste de Manhattan, se apresura a visitar a Luis Cernuda. A pesar de que apenas se habían tratado y sólo habían cruzado algún saludo circunstancial durante su estancia madrileña en los años 20, se conocían de sobra por referencias cruzadas, ese mito doméstico que crea el tejido amistoso. Gregorio Prieto, con el que Luis Cernuda había convivido hasta no hacía mucho en Inglaterra y con el que Fèlix Bermeu mantenía correspondencia postal, e Ireneu, con quien el poeta tuvo una relación serena, habían servido de vínculos. Se seguían como sombras pero no dejaban de ser más que unos desconocidos el uno para el otro. En 1947, Luis Cernuda, gracias a la intermediación de su amiga Concha de Albornoz, se había incorporado a trabajar como profesor en la Universidad de Mount Holyoke, Massachusetts. Fèlix se pone en contacto telefónico con él para anunciarle su intención de visitarle. El poeta, a pesar de la rareza de su carácter, no puede ocultar cierto entusiasmo. Fèlix viaja a Mount Holyoke en tren. Éste era su primer contacto con el paisaje norteamericano, que le impresiona por su frondosidad, no exenta de cierto dramatismo. Luis Cernuda lo recibe sonriente en su despacho y se enredan en una charla que les entretiene desde el almuerzo hasta la cena. Fèlix describió este encuentro como una prospección geológica: se miraron a fondo.¹ El poeta, entonando el canto de la dulce queja, muestra su animadversión hacia el sistema estadounidense, cuya cima más alta estaba cifrada en la posesión material y el mito del dinero. Fèlix le habla de la

1 Entrada correspondiente al 23 de septiembre de 1950 del diario escrito entre 1950 y 1953. Archivo de Fèlix Bermeu.

sensualidad caribeña y también de su corrupción y de su pobreza. Pero Luis Cernuda exhibía un desacuerdo existencial que iba más allá del contexto sociocultural donde estaba inserto. Participaba de esa extraña condición que hace que muchos seres vengan al mundo para mostrar su amargura. Pertenecía a esa estirpe de *mediums* que se ganan el respeto de los demás a fuerza de sentirse excluidos del gozo de la vida. Representaba muy bien un tipo de angustia occidental a la que Fèlix, después de su estancia en el Caribe, ya no estaba acostumbrado. No volvieron a verse. Quizá Fèlix tan sólo iba buscando el fantasma de su hermano Ireneu al que no había tenido ocasión de decir adiós.

Esta escala en Nueva York se convierte, inesperadamente, en una segunda vida, pero una vida que prefiere anclarse en el pasado a experimentar el presente. Tras un breve intervalo de tres años, la existencia de Fèlix Bermeu emprende un camino sin retorno en una dirección desconocida hasta entonces. A partir de 1953 –fecha que coincide con la muerte de su madre– su vida pierde gas y entra en un estado de atonía que no deja de tener sentido. Desde ese momento y hasta el final de sus días, Fèlix se dedica a rememorar el pasado una y otra vez. Esa revisión autobiográfica le conduce a crear un archivo documental que le ayuda a culminar dicha tarea. Se lanza a un proceso de reconstrucción que va puliendo a lo largo de los años, archivando distintos documentos que le permiten dar testimonio del pasado, sometiénolos a una purga constante, procurando siempre nuevas formas de precisión. Su aprendizaje en la biblioteca del Brooklyn College, que le familiariza con el archivo y las formas de catalogación, se convierte en un instrumento utilísimo para tal fin. Durante las tres últimas décadas de su vida se encarga de desarrollar el método adecuado para articular su fondo documental. Éste será un periodo donde no sólo se ocupa de ordenar materiales que están en su poder y de buscar afanosamente documentos que habían quedado dispersos en sus múltiples estancias, sino que, además, se

dedica a escribir múltiples textos que sirven para testimoniar ese pasado. Entre ellos, se encuentran varios cuadernos de notas y memorias, escritos en lapsos de tiempo diferentes, que cubren épocas distintas, pero que, a veces, inciden en acontecimientos semejantes vistos desde distintos ángulos.

Durante su existencia neoyorquina Fèlix empieza a ser una sombra de sí mismo. Uno tiene la sensación de que el recuerdo del pasado, tal vez su añoranza, estaba opacando el presente. No sabemos si renunció a la vida de entonces o simplemente renunció a testificarla. Lo cierto es que en el proceso de gestación de sus archivos, durante los casi treinta años que vive en Nueva York, Fèlix esquivo la inclusión de cualquier referencia al presente. El rastro de sus evoluciones vitales queda interrumpido en 1953. Los textos autógrafos de sus archivos documentan su vida, exclusivamente, desde su nacimiento hasta poco después de su ingreso en los Estados Unidos. Incluso en los textos redactados a finales de los sesenta renuncia a relatar la década anterior. Además, las imágenes y otros documentos referidos al periodo, comparados con los de épocas precedentes, son anecdóticos. Uno tiene la sensación de que esa ambición por recuperar el pasado —anclado en un movimiento perpetuo de autoanálisis e introspección— habla del desgarramiento impuesto por el exilio, marcado por el drama de la carencia y por el trauma de la distancia. Quizá, durante su exilio caribeño, dividido entre el teatro emocional y el retiro, había preparado el camino en esta dirección. De hecho, allí empezó a redactar algunos cuadernos con notas que hacían referencia al pasado. No obstante, él interpretó ese periodo isleño como una continuación de su vida anterior. Una mirada atenta a la mayor parte de biografías de aquellos que tuvieron que seguir el exilio nos enseña que siguieron el mismo patrón. A pesar de que son pocos los que se pronuncian en términos tan radicales y renuncian de raíz a la narración de sus últimos años en beneficio de los primeros, es

frecuente advertir la sensación de que el final de la guerra marca una línea divisoria. Incluso aquellos que desplegaron mayor actividad y entusiasmo en los últimos años de su vida fueron incapaces de perpetuar el dinamismo —valga decir el brío— de los años anteriores al conflicto bélico.

La única herramienta que tenemos para descifrar el periodo americano es el diario escrito entre 1950 y 1953, las declaraciones —escasísimas— de aquellos que lo trataron en Nueva York y las referencias bibliográficas —igualmente precarias— de quienes escribieron sobre él en ese periodo. Esta circunstancia, lógicamente, ha condicionado el curso de nuestra investigación. A pesar de los altibajos de los que adolecen los archivos —cuyo impacto en la narración de los hechos que recoge este libro es evidente—, desde su infancia egarense hasta su exilio caribeño se mantiene un equilibrio razonable que nos permite obtener una visión generosa de su trayectoria vital. Ese equilibrio queda roto en lo que respecta al conocimiento de las últimas décadas. Treinta años de su vida se reducen a una presencia ínfima en este volumen.

Una vez que el lector ha quedado advertido de esta circunstancia, pasamos a glosar los hechos que se desprenden de su diario de principios de los cincuenta. Por otro lado, el impacto que su percepción del mundo causó en el escritor ruso americano Eugene Karmazin nos ha legado una narración breve inspirada en Fèlix Bermeu que también es útil para acercarnos a aquellos años oscuros. El testimonio de su amistad con Elisabeth Cuspinera y Jaime Bernardo, cuyas declaraciones han servido para recrear en términos generales las evoluciones de Fèlix en aquel momento, es, si acaso, la aportación más significativa de las dos últimas décadas de su vida.² Finalmente, a modo de

2 Las declaraciones fueron recogidas en cuatro sesiones de entrevistas desarrolladas entre abril y mayo de 2004 en Barcelona y Nueva York.

adenda, revisaremos la estructura de su archivo y la metodología aplicada para la creación del fondo documental.

Héctor Carrasquillo, que había sido el responsable del traslado de Fèlix a Nueva York, contribuyendo a su incorporación en el Brooklyn College en calidad de bibliotecario, seguirá tratándolo hasta que éste se retire a finales de los sesenta. Generalmente, coincidían en la oficina de Héctor —que, con el tiempo, pasaría a ocupar el puesto de director del departamento de estudios puertorriqueños. Éste recuerda que Fèlix siempre se mostraba muy ceremonioso y que tenía una gran capacidad de observación y un sentido del humor afiladísimo. Tenía también un carácter reservado y dicha reserva, dos años después de haber venido a la ciudad, se convirtió en un hermetismo inquebrantable. Héctor confiesa que no conocía ninguno de sus movimientos fuera del recinto académico y que, a pesar de que mantenían una relación cordial, nunca tuvo acceso a su círculo íntimo. Ello confirma la deriva que empezaba a tener la vida de Fèlix. La insistencia de Héctor Carrasquillo para que Fèlix accediese a publicar el ensayo sobre los hábitos danzarios del caribe —de cuya existencia tuvo noticia la primera vez que se encontraron—, fueron infructuosos. Fèlix siempre declinaba la invitación argumentando que el texto estaba inconcluso. No era cierto.³

Las entradas del diario de esa época demuestran una tendencia a una vida sosegada —ajena a cualquier tipo de quebranto— a contracorriente del ritmo frenético de la ciudad. Indican también que en este momento Fèlix tenía más interés en relacionarse con los agentes físicos de la ciudad —sus calles, sus parques, sus museos— que con sus habitantes. Ello no le impide frecuentar el Harlem hispano —continuación de su periodo caribeño— y tratar a algunos de los exiliados españoles en la ciudad.

3 Declaraciones recogidas en una entrevista con Héctor Carrasquillo desarrollada en Nueva York el 22 de abril de 2004.

En septiembre de 1951 Ruth Fernández, de modo excepcional, actúa en el Metropolitan Opera House, foro musical poco abierto a las manifestaciones que representaba *La Negra de Ponce* y que la acoge como a la primera cantante latina de raíz popular que actúa en dichas instalaciones. Para contrarrestar la etiqueta del lugar, celebraron el encuentro rodeados de un numeroso grupo de gente en un popular restaurante puertorriqueño, conocido como *El Jibarito*, que estaba situado en la calle 113 y la Tercera avenida. Ésta es la última noticia que tenemos de su relación con Ruth Fernández. Desde entonces, Fèlix acudía al sitio con cierta frecuencia para visitar al matrimonio que lo regentaba, formado por una boricua y un español oriundo de Valencia que había emigrado a Puerto Rico años atrás.

Algunas entradas del diario hablan de la asistencia a las actuaciones de otros artistas en el Carnegie Hall, tales como Bobby Capó y el español Xavier Cugat, que en febrero de 1952 estaba en Nueva York grabando un disco patrocinado por Trujillo, que consistía en un canto laudatorio al régimen tiránico del dictador, algo que Fèlix desaprobó abiertamente enfrente del músico —extraña conducta para un carácter templado como el suyo—, creando un altercado en los camerinos del teatro.

Del grupo de exiliados españoles que estaban asentados en Nueva York por entonces, Victoria Kent, José de Crefy y el matrimonio formado por Alberto Valdés y Pepita Reina son los únicos cuyo trato rebasa las relaciones circunstanciales. La primera era una vieja conocida de la época de la República. Se reencuentran en una conferencia impartida por el político republicano Joaquín Peinado en el Brooklyn College. El encuentro sirve para que se rían del accidente que lo había retenido en la cama un par de semanas debido al violento ataque que sufrió por parte de una de las presas de la cárcel de mujeres donde se celebró el montaje teatral que preparó con Maruja Mallo y Concha Méndez gracias a la iniciativa de Victoria. Los dos guardaban un

recuerdo imborrable de aquellos momentos. Ahora Victoria Kent estaba trabajando como funcionaria de la ONU. Acababa de mudarse a la ciudad procedente de México donde había pasado los primeros años de su exilio tras una novelesca estancia en París, ya que, tras la guerra civil española, fue sorprendida en la ciudad por la invasión alemana y estuvo casi un año refugiada en la embajada mexicana. Pudo escabullirse de la Gestapo con la ayuda de una identidad falsa y la colaboración de Cruz Roja. En este momento, su espíritu combativo y su carácter militante y resolutivo se mantenían intactos. Le habla a Fèlix de la creación de la Unión de Intelectuales Españoles —que databa de unos años atrás— y de su deseo de poner en marcha una revista para la que le pide su contribución. Extrañamente, Fèlix le muestra su interés y le ofrece su compromiso de participar en calidad de colaborador habitual. Sin embargo, cuando en 1954 salga el primer número de la revista, con el nombre de *Ibérica*, Fèlix no figurará entre sus colaboradores. Ello no impide que Victoria Kent firme un texto en el segundo número de la revista en el que presenta un perfil curricular de Fèlix, que servía para completar las diferentes noticias llegadas de España que recogía la publicación.⁴

Victoria Kent es quien le introduce al escultor José de Creft en 1953, el mismo año en el que perdemos el registro autógrafo de sus evoluciones vitales. El encuentro tiene lugar en el Metropolitan Museum —que Fèlix solía frecuentar por entonces— donde José de Creft le hace reparar en una magnífica coraza de bronce del clasicismo griego, cuya capacidad para adaptarse a la anatomía del cuerpo masculino estaba guiada por la misma sabiduría que alimentaba la creación de las esculturas en mármol. Ello los conduce por una intensa conversación sobre el arte al servicio de la guerra, que no puede esquivar, lógicamente, la

4 Kent, Victoria, «Fénix Fèlix» en *Ibérica*, n° 2, Nueva York, diciembre de 1954.

referencia a la obra de Leonardo da Vinci. Fèlix regresa exhausto a casa. Desde entonces no dejaría de frecuentar la compañía de José de Creft, quien, años más tarde, se incorporará al equipo docente de la Art Students League. Una de las visitas de Fèlix a este centro docente precipitará el encuentro con Elisabeth Cuspinera, quien, desde entonces, formará parte de su círculo amistoso.

Antes de que se produzca este último encuentro, cuando Fèlix todavía era un extranjero en la ciudad, conoce a Alberto Valdés y Pepita Reina durante una de las actuaciones que éstos celebraban diariamente en el Scarlet Club, establecimiento ubicado en el Empire State Building. Estaban de paso, ya que habían sido contratados durante cinco meses por un empresario que intentaba ganar terreno en la escena musical neoyorquina con músicos hispanos, aunque ellos, en un sentido estricto, no lo fuesen. Él era de Zamora y ella de Sevilla. Pronto abandonaron Nueva York, arrastrados por un contrato sustancioso, para instalarse en Venezuela, donde, un poco más tarde, empezaría a abrirse paso en el incipiente mundo de la televisión. Alberto, que de joven había sido portero de fútbol, tenía un voz torrencial especializada en un repertorio que recorría con soltura una variopinta gama de canciones del folclore español, desde la jota y la copla hasta la tonada. Aunque, generalmente, actuaba acompañado por una orquesta, en el caso de sus intervenciones en el Scarlet Club aparecía en solitario tocando la guitarra. Además de las interpretaciones musicales, contaba chistes. Pepita, en algunas canciones, lo acompañaba con las castañuelas, ofreciendo también números en solitario. En realidad, ella era bailarina. Formaron pareja poco antes del conflicto bélico español y, en plena posguerra, tras salir en una gira internacional con la Compañía Tambores de España, decidieron no regresar para esquivar el clima asfixiante de la censura. Pepita, sujeta a sus rituales de andaluza supersticiosa, montaba cada día en el came-

rino del club un pequeño altar con velas e imágenes de los santos y vírgenes de su devoción. La pareja, durante el tiempo que permanece en Nueva York, intima con uno de los clientes que acudían al club, el doctor Andrew Jones. Esta circunstancia hace que Fèlix entre en contacto con el médico eminente y que intercambie con él sus percepciones sobre el fenómeno del dolor y las fórmulas para atajarlo. El trato con la pareja sirve para que Fèlix recuerde los años de Barcelona y Madrid y su entusiasmo juvenil por el teatro de variedades. Es consciente de que se trata de un estilo profundamente ajeno a la escena neoyorquina.

En noviembre de 1953, Fèlix clausura el diario que había comenzado a escribir al llegar a la metrópoli norteamericana. Una semana antes daba testimonio de una carta enviada desde Barcelona por su primo Xavier Puig en la que éste le comunicaba el fallecimiento de su madre. Las entradas subsiguientes anuncian la decisión de abandonar el registro de los acontecimientos diarios. No sabemos si la muerte materna pudo haber influido en su decisión o si ésta ya estaba tomada y el dramático suceso significó simplemente la certificación de un hecho previsto. En cualquier caso, la relación que establece con el presente, desde entonces, es anómala. Continuando con los detalles que hemos avanzado antes sobre la creación de su fondo documental, conviene indicar que, por ejemplo, en el mismo no hay rastro de la carta mencionada. Los testimonios coetáneos escasean hasta el punto de resultar irrelevantes a excepción de documentos muy concretos. Nos preguntamos si Fèlix habrá eliminado dichos testimonios deliberadamente o si esa ausencia responde a razones que se nos escapan.

Este tibio perfil, reflejo de los primeros años cincuenta, puede ser completado de forma excepcional con una narración breve—incluida en un libro de cuentos obra del autor ruso americano Eugene Karmazin—, titulada *Fall 1965*, inspirada en Fèlix y escrita después del apagón de ese mismo año, y, por tanto,

testimonio de un momento posterior.⁵ Instalado en Nueva York poco antes del estallido de la segunda guerra mundial, Karmazin, en la época de la redacción del cuento, habitaba el mismo edificio que Fèlix, ubicado en el lado oeste de la ciudad. La obra, marcada por cierto ambiente onírico que, por momentos, se abre a un realismo sucio, muestra el magnetismo que Fèlix seguía teniendo por entonces. De forma excepcional, los archivos de Fèlix conservan un ejemplar del libro con una dedicatoria del autor en la que se lee «Pasarán años antes de que te conozca, pero, al menos, he tenido el inmenso placer de tratarte. Gracias por compartir conmigo la experiencia que ha iluminado estas páginas, tus páginas». Sin embargo, no contamos con instrumentos adicionales que nos permitan conocer más detalles sobre su amistad. La narración –cuyo personaje protagonista tiene el mismo nombre de la persona en la que se inspira– se abre presentando a Fèlix en los términos que siguen:

«Incluso quince años después de haber adquirido un buen acento americano, que algunos saludarían como la entonación de un neoyorquino, nombres de calles como Irvington, Broom y Attorney todavía resultaban extraños a los odios de Fèlix. Siendo un hombre disciplinado, atribuía la dificultad para familiarizarse con esos simples nombres a la falta de dominio de la lengua o, quizá, a una cuestión cultural. Una parte considerable de su círculo de amigos y conocidos se comunicaba en lengua española; procedían de España o del Caribe».⁶

La narración sitúa a Fèlix deambulando por el sur de la ciudad, de tal manera que al escuchar una mazurca que provenía de un bar llamado Fire House Salon decide entrar y se pierde en la confusión acogido por un animado grupo de gente que habla en

5 Karmazin, Eugene (1971), *Houses*, Oxford University Press, Nueva York.

6 *Ibidem*, p. 80. Traducción del autor.

una lengua eslava que no alcanza a diferenciar. El consumo alcohólico al que lo conduce aquella multitud exaltada hace que al día siguiente despierte en casa sin recordar nada. De este modo, es incapaz de seguir las conversaciones de aquellos que hablan de las experiencias pasadas durante el apagón de la noche anterior.

Esa incapacidad para recordar lo sucedido alerta al hombre disciplinado, cuyo desconcierto le inquieta. Pasado el tiempo, debido a asociaciones oscuras, empieza a comprender que los sucesos de aquella noche coincidieron con la nueva condición que, desde entonces, había ganado. A partir de ese día empezó a sentirse anclado en el lugar. La breve convivencia con un grupo de gente extraña durante esa noche errática, más que hablarle de su singularidad le habló de la posibilidad de integración. «Se podría decir que durante la noche del apagón de 1965, por primera vez, la ciudad de su exilio empezaba a formar parte de sus sueños».⁷

Al margen de las circunstancias reales que hayan inspirado la escritura del texto –Fèlix en sus notas autobiográficas nunca incide en una afición por el alcohol– y del hecho de que el mismo apela por igual a todos aquellos que han experimentado el fenómeno del exilio, resulta fácil identificar el carácter de Fèlix: abierto a experiencias nuevas, a situaciones inesperadas, y proclive a indagar en la nocturnidad de las tabernas. Pensemos, en todo caso, que, en el momento en el que se sitúan los hechos, su protagonista –supuesto– tenía 64 años.

Cuando Fèlix Bermeu entra en contacto con Elisabeth Cuspinera en las aulas de la Art Students League de Nueva York, José de Creft trabajaba en el centro como profesor de escultura. Poco a poco, se estaba abriendo paso en la ciudad y aunque nunca llegó a alcanzar una visibilidad notoria, fue depositario de algunos encargos de escultura al aire libre de interés, caso de la obra

7 *Ibidem* p. 85.

inspirada en *Alicia en el país de las maravillas* del Central Park. La institución académica, a pesar de que seguía cuidando las enseñanzas clásicas, tenía un carácter muy aperturista y había establecido un sistema de aprendizaje que esquivaba el uso de exámenes y donde el profesor no siempre acudía a clase, de tal manera que establecía un delegado que se encargaba de conducir el curso haciendo de intermediario entre el profesor y el resto de los alumnos. La institución gozaba de buena reputación y de ella salieron nombres referenciales, caso de Jackson Pollock, que acabarían convirtiéndose no sólo en emblemas artísticos de la época sino en representantes de la pujanza que el arte americano estaba tomando en aquel entonces.

Fèlix, que vivía en la calle 62 entre la Séptima avenida y Broadway, solía visitar el centro los jueves por la tarde, fecha que coincidía con su día de descanso laboral y con la presencia de José de Creft en las aulas. La proximidad del lugar, ubicado a tan sólo cinco manzanas por debajo de su calle, facilitaba las cosas. El encuentro con Elisabeth tuvo lugar el año 1964, si bien ella ya asistía al centro desde el año anterior. A pesar de la diferencia de edad, no tuvieron grandes dificultades para tejer una amistad que se prolongó hasta el fallecimiento de Fèlix. La relación propició un cambio de vivienda que sirvió para dinamizar la triste existencia a la que éste había decidido entregarse. Desde el año 1967, poco después de su retiro, se muda del lado oeste de la ciudad al lado este y se instala en un apartamento situado en Tudor City Plac, en el mismo edificio donde vivían Elisabeth y su marido.

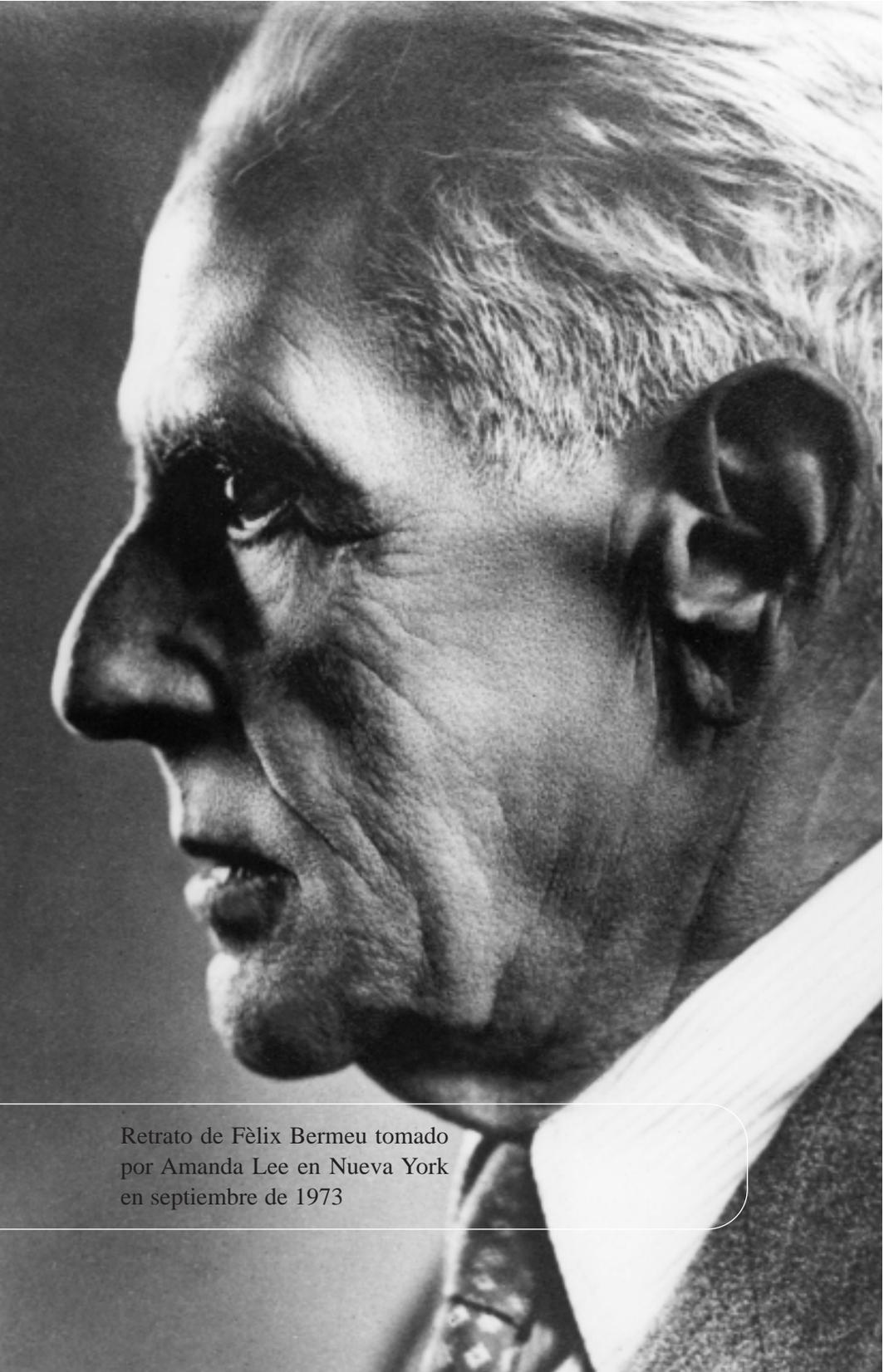
Elisabeth, por aquella época, estaba empleada en el departamento jurídico de la ONU, donde había ingresado procedente de Ginebra, lugar en el que previamente había estado trabajando como traductora para la misma institución. En el mismo año en el que conoce a Fèlix se casa con Jaime Bernardo, abogado y funcionario del departamento jurídico de la ONU en Nueva

York. El ascendente republicano de ambos y el hecho de que la familia materna de Jaime —a pesar de ser gallega, vinculada a la industria del textil catalán—, hubiese tenido relaciones comerciales con la familia de Fèlix sirve para estrechar los lazos entre éste y la pareja.

Fèlix no sólo fue testigo de la boda sino que pudo disfrutar de los absurdos que impone la burocracia, siendo protagonista de una argucia que pone al descubierto ese extremo. Jaime y Elisabeth, poco dados a las ceremonias, se casaron siguiendo la fórmula civil, ajenos a cualquier muestra de protocolo y esquivos a toda celebración, con la presencia exclusiva de dos testigos —entre los que se encontraba Fèlix. Jaime, siguiendo su prurito de abogado, tenía el mayor interés en legitimar su relación, no tanto por las derivaciones sociales que tenía como por las implicaciones legales que entrañaba. Y tenía un interés especial en que su matrimonio pudiese ser registrado en España para obtener el consiguiente libro de familia y el resto de papeles que certificaban el carácter legal de la unión. Esta decisión firme de sancionar su matrimonio ante la burocracia española se producía a pesar de la distancia mantenida con su país de origen, debida ésta a una oposición frontal al régimen. Su deseo se enfrentaba con un escollo importante. Para que el matrimonio fuese legítimo tenía que ser bendecido por la Iglesia, es decir tenía que celebrarse una boda religiosa. Fèlix, atento a las tribulaciones de la pareja y consciente de que la gestión de la ceremonia religiosa les resultaba altamente penosa, se ofrece para ocuparse de resolver el asunto. La pareja estaba dispuesta a celebrar el matrimonio religioso, pero Elisabeth y Jaime se negaban a pasar por devotos creyentes. De tal manera que Fèlix tiene que encargarse de localizar a un sacerdote que esté dispuesto a colaborar en contra de los principios de la fe católica. Aunque el trámite de la boda en sí era sencillo y tan sólo se necesitaba acordar una fecha y un lugar con un sacerdote, resultaría mucho más difícil de lo

previsto. Después de un mes de búsquedas incesantes, todos los intentos puestos en marcha por Fèlix para encontrar al sacerdote dispuesto a celebrar el enlace bajo la consigna indicada resultan infructuosos. No encuentra ni a uno solo disponible en ninguna de las parroquias de Manhattan. Continúa sus exploraciones en el Bronx. Allí localiza a un sacerdote argentino, atento ya a los principios de la «teología de la liberación», que acepta la bendición del enlace complacido. Fèlix asiste como padrino de la ceremonia celebrada en una modesta iglesia de nueva construcción ubicada en la calle Bainbridge. No fue tomada ni una sola imagen; aquella ceremonia tan sólo buscaba la rúbrica del párroco.

La relación con la pareja fue siempre tranquila y le permitió abrirse a experiencias que él ya no buscaba. La inquietud artística de Elisabeth la hacía estar al tanto de las novedades que producía la escena neoyorquina del momento, que, en aquella época, gozaba de un gran vigor. A pesar de que Fèlix era un anciano, acompañaba complacido a la pareja a todo tipo de actividades, aunque, realmente, lo que más le interesaba eran las artes escénicas. Frecuentan la Brooklyn Academy of Music y asisten al nacimiento de The Kitchen en el barrio de Soho. Fèlix conoce el trabajo de Nam June Paik y de Charlotte Moorman. El primero lo deja indiferente, y entiende que su concepción coreográfica de la imagen está exenta de virtud. En la segunda encuentra una candidez que llega a ser perturbadora. También asiste a los espectáculos de Robert Wilson, Amanda Lee, The Living Theater, Richard Foreman, The Wooster Group, Lucinda Childs, Meredith Monk y Trisa Brown, que acabarán consagrándose como grandes renovadores de la escena. De todos ellos, tan sólo se siente tocado por Amanda Lee, cuyo grito desesperado reclamando su condición maquinales en contra de su apariencia humana le recuerda sus años alemanes y su contribución a la coreografía de la película *Metrópolis*. Contra todo



Retrato de Fèlix Bermeu tomado
por Amanda Lee en Nueva York
en septiembre de 1973

pronóstico, la asistencia al espectáculo *Machine*, presentado por Amanda Lee en The Kitchen en marzo de 1973 provoca la última colaboración artística de Fèlix. Finalizada la representación, se dirige a la artista para mostrarle su devoción. La conversación entre el anciano y la joven hace que ésta tome en consideración sus apreciaciones y reformule su espectáculo bajo el título *Machine II*, que, a partir de cuatro sesiones de trabajo con aquél, queda reducido de 45 a 15 minutos y es presentado en septiembre de 1973, cuando Fèlix ya había rebasado los setenta años.

Sin embargo, Fèlix, a estas alturas de su vida, había perdido todo el interés por el cine. De manera que rechazaba acudir a las sesiones del MOMA o al programa que ofrecía el Festival de Cine de Nueva York, foros a los que Elisabeth acudía con el mayor interés. Ésta nunca conoció la semilla del distanciamiento ni entendió la razón de esa negativa.

Jaime y Elisabeth solían ausentarse de la ciudad tres meses al año para acudir a Ginebra con motivo de las conferencias de derecho internacional de la ONU. Desde que conocieron a Fèlix intentaron convencerlo para que los acompañase. Sólo consiguieron hacerlo en una ocasión. En 1969 Fèlix regresa a Europa después de treinta años de ausencia acompañando a Elisabeth y Jaime. Viajan en un avión de hélice de la compañía Islandic, con destino a Luxemburgo, que hace escala en Reikiavic. El trayecto a Ginebra lo hacen en tren. Fèlix no padece la tentación de ir a España —sobre todo, ahora que su madre ha muerto—, por el contrario, decide visitar los escenarios de su juventud en Berlín. Tras regresar a Ginebra, después de permanecer tres semanas en la ciudad alemana, reescribe las memorias sobre su estancia en Alemania y su relación con el doctor Magnus Hirschfeld. El presente seguía siendo ajeno a sus intereses.

El regreso a Nueva York lo conduce a los hábitos de costumbre: una vida sedentaria y tranquila envuelta en el recuerdo, ajena a cualquier obligación profesional, entregada a la orga-

nización de sus archivos, cuya monotonía se veía rota ocasionalmente por la asistencia a los espectáculos y actividades artísticas a los que lo conducían Elisabeth y Jaime.

En 1974, el mismo año en el que Jaime es nombrado secretario de la Corte Internacional de Justicia de La Haya —cargo que, de acuerdo con el protocolo neerlandés, recibe trato de embajador—, el matrimonio de Jaime Bernardo y Elisabeth Cuspina se disuelve. Él se muda para La Haya y ella decide permanecer en la ciudad, pero cambia de domicilio. Fèlix, por su parte, se traslada a vivir al barrio de Queens y empieza a tratar a un jesuita catalán llamado Josep Plans —quien acabará siendo depositario de sus archivos— que atiende la parroquia de la Natividad del Señor en la zona de Jackson Heights. Desde entonces, los encuentros entre Elisabeth y Fèlix son cada vez más distantes.

El 17 de marzo de 1977 Fèlix Bermeu fallece en su residencia de Queens. Al día siguiente, Josep Plans oficia su funeral en la iglesia de la Natividad cumpliendo así con los designios católicos que le había marcado su padre, cuya muerte había acaecido años atrás sin que Fèlix hubiese tenido conocimiento de ella.⁸ Sus restos descansan en The Calvary, Queens, Nueva York.

8 Nuestras averiguaciones nos han llevado a concluir que Àngel Bermeu murió en Terrassa el año 1965, dos años después de su esposa.

El archivo

El fondo documental de Fèlix Bermeu, tal y como ha llegado a nuestras manos, indica que fue creado siguiendo un proceso de continua depuración. A pesar del vacío de las tres últimas décadas y de las ausencias correspondientes al periodo de la guerra civil, su construcción demuestra una entrega sin reservas. Quien decida acercarse el legado de Fèlix Bermeu se dará cuenta enseguida de que está siendo conducido por su autor. Éste se ocupó de seleccionar cuidadosamente cada uno de los documentos que entendía necesarios para la recreación de un hecho biográfico determinado. A pesar de las dificultades impuestas por el exilio –con la consiguiente pérdida o inaccesibilidad de fuentes valiosísimas–, la construcción de su legado documental demuestra tener una altura de criterios que coincide con los acontecimientos que recoge.

Los documentos que componen el archivo, básicamente, se corresponden con los siguientes apartados: cuadernos de notas y memorias; textos inéditos relacionados con proyectos profesionales y personales, ensayos incluidos; intercambio epistolar –que incluye copias de cartas enviadas por el autor–; páginas de referencias que remiten a fuentes que no se encuentran en el archivo; libros, revistas y periódicos; imágenes fotográficas y dibujos propios y ajenos; y, finalmente, una miscelánea de documentos de carácter administrativo.

Sin embargo, lejos de aparecer compartimentados siguiendo las categorías que acabamos de establecer, los documentos han sido organizados por secuencias cronológicas asociados a acontecimientos vitales específicos. Dichas secuencias temporales han guiado la estructura del presente volumen. Los cuadernos de notas y memorias aparecen agrupados de un modo independiente formando un grupo compacto separado de cada una de las mencionadas secuencias cronológicas. Esto tiene su sentido. Puesto que se refieren a un arco cronológico amplísimo, para poder ser incorporados a cada una de las secuencias individuales tendrían que ser despedazados. Una excepción a esta dinámica, por ejemplo, lo constituye el libro de notas del viaje a Italia que, por referirse a un periodo específico, ha sido agrupado en dicho apartado.

Uno de los elementos más singulares de la colección son las páginas referenciales que remiten a otras fuentes y que aparecen recogidas en hojas sueltas en los distintos bloques. El archivo pretende cubrir las deficiencias con referencias escritas a fuentes que el autor conocía pero a las que no tenía acceso. Este sistema ha sido extremadamente útil y, muchas veces, nos condujo a documentos que nunca hubiésemos sospechado, pero también nos enfrentó con situaciones frustrantes al ser incapaces de localizar buena parte de las referencias –supuestamente esenciales– avanzadas en el archivo.

La estrecha relación de Fèlix Bermeu con el mundo de la imagen nos obliga a hacer una consideración sobre las fotografías de su legado. Lamentablemente, no se conserva ningún material relacionado con imágenes en movimiento –cruciales para su carrera cinematográfica y una de las ausencias más lamentables del archivo–, pero, en su defecto, existe una notable colección de imágenes fotográficas, muchas de las cuales han sido referidas a lo largo del texto. En cualquier caso,

el peso de la imagen en los archivos es mucho más débil que la fuerza del texto escrito. Quizá, se deba al hecho de que a su autor el acopio de esos materiales debió de resultarle inasequible, mientras que el registro de experiencias por escrito, basadas exclusivamente en un ejercicio de la memoria y en un esfuerzo de redacción, le resultó más fácil. Ésa es, tal vez, una de las razones por la que las hojas referenciales remiten constantemente a publicaciones donde se pueden localizar imágenes, sobre todo, referidas al periodo alemán. El acceso a las mismas ha resultado tremendamente limitado.

Entendemos que el depósito del fondo documental en manos de Josep Plans no debió de ser causal y que, probablemente, entre su autor y éste último urdieron un plan o, al menos llegaron a un acuerdo tácito, con el fin de localizar el mejor de los designios para los archivos. Hay un indicio —nunca formulado explícitamente— que parece indicar que el lugar elegido por su autor como destino ideal de los archivos era la ciudad de Terrassa. Todos los cuadernos de notas correspondientes a las décadas de los 50 y 60 finalizan con la siguiente exclamación: «¡En la senda de Égara!».

Fuentes

El autor presenta sus respetos a todas aquellas personas cuya vida y/u obra han sido saqueadas en beneficio de este libro. La escritura de la biografía de Fèlix Bermeu i Codina ha contraído una deuda especial con los libros de memorias de Luis Buñuel, Rafael Alberti y Concha Méndez, así como con la biografía de Margarita Xirgu escrita por Antonia Rodrigo, y con la *Historia del cine sonoro en la II República*, obra de Román Gubern. El texto *L'ambient cultural a Terrassa, 1877-1977*, debido a la pluma de Paulina Pi de la Serra i Joly, también ha sido esencial. Igualmente importantes han sido los testimonios orales de Màrius Samarra i Arosa, memoria viva de la ciudad de Terrassa, y de Elena Arroyo de Morales, voz del Caribe. Por último, las generosas declaraciones de Elisabeth Cuspiera han servido para completar el curso final de este volumen.

Una vez rebasado el marco narrativo de las páginas precedentes, el lector que tenga interés en profundizar en la naturaleza de las fuentes que han sido utilizadas queda invitado a revisar las notas bibliohemerográficas que aparecen a continuación. Se trata de las mismas notas incluidas a lo largo del texto, pero decodificadas con una matización —en caso de ser procedente— que aclara si las fuentes reseñadas responden a una apropiación de otro autor y si han sido alteradas. Respecto al resto de referencias, queda a criterio del lector negociar con su procedencia.

Capítulo I

- 1 Ver Pi de la Serra i Joly, Paulina (1979), *L'ambient cultural a Terrassa. 1877-1977*, Caixa d'Estalvis de Terrassa, Terrassa, p. 23.
- 2 Construcciones similares aparecen recogidas en la obra *Terrassa, Patrimoni Industrial* (1999), Ajuntament de Terrassa, Terrassa.
- 3 Ver *La memòria de les esglésies de Sant Pere de Terrassa, 1850-1950* (2002), Museu de Terrassa, Terrassa.
- 4 Alberti, Rafael (1981), *La arboleda perdida. Memorias*, Seix Barral, Barcelona, p. 28.
- 5 Bruach, Agustí (1993), *Terrassa: la cultura del nostre segle (cinema, teatre i música)*, Publicacions de L'Abadia de Montserrat.
- 6 Cuaderno de notas. Sf. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 7 Ver Pi de la Serra i Joly, Paulina (1979), *Ibidem*, pp. 47-51.
- 8 Doñate, Mercè (1995), «L'estada del pintor Torres-García a Terrassa» en *Torres-García. Pintures de Mon Repòs*, Fundació Cultural Caixa de Terrassa, Terrassa, p. 35.
- 9 Ver Pi de la Serra i Joly, Paulina (1979), *ibidem*, p. 172.
- 10 *Ibidem*, p. 170.
- 11 Torres-García, Joaquín, «Dibuix educatiu del Col·legi Mont d'Or» en *La Il·lustració Catalana*, año V, nº 236, Barcelona, 8 de diciembre de 1907, p. 797. Citado por Doñate, Mercè (1995), «L'estada del pintor Torres-García a Terrassa» en *Torres-García. Pintures de Mon Repòs*, Fundació Cultural Caixa de Terrassa, Terrassa, p. 36.
- 12 Torres-García, Joaquín (1990), *Historia de mi vida*, Paidós, Barcelona, p. 132. Alterada.
- 13 Ver Pi de la Serra i Joly, Paulina (1979), *ibidem*, p. 196.
- 14 Llongueras, Joan (1993), «Necessitat d'educació musical als senti-ments generadors del caràcter», en *Catalunya*, nº 17, XV, septiembre de 1903, p. 195. Citado por Bruach, Agustí (1993), *Terrassa: la cultura del nostre segle (cinema, teatre i música)*, Publicacions de L'Abadia de Montserrat, p. 36.
- 15 Rodrigo, Antonina (1988), *Margarita Xirgu*, Aguilar, Madrid, p. 90.
- 16 Gumà, Enric (1912), «Velada històrica», en *La Comarca del Vallés*, Terrassa, sábado, 29 de julio de 1912, p. 11. Citado por Rodrigo, Antonina (1988), *ibidem*, p. 90. Apropiado y alterado.
- 17 Cuando la familia Bermeu i Codina inaugura su casa de Les Fonts el acontecimiento recibe una amplia cobertura. «Nova estació: la família Bermeu i Codina» en *La Sembra*, Terrassa, 23 de mayo de 1915. p 22.

- 18 Cuaderno de notas fechado en abril de 1945. Archivo de Fèlix Bermeu. Apropiado de Buñuel, Luis (1982-1985), *Mi último suspiro. Memorias*, Plaza & Janés Editores, Barcelona, pp. 23-24.
- 19 Según las anotaciones de la fotografía conservada en los archivos de Fèlix Bermeu. Sin embargo, la imagen del arxiu Tobella no identifica a Fèlix. Editores, Barcelona, pp. 23-24.
- 20 Bermeu, Fèlix. Serie de artículos bajo el título genérico de *Camino en movimiento* publicados en el *Boletín del Centro Excursionista de Terrassa*, números 35-39, entre-diciembre de 1916.
- 21 Pi de la Serra y Joly, Paulina (1979), *Ibidem*, p. 181.
- 22 Bermeu, Fèlix (1918), «Encuentro Sabadell Terrassa» en *La Comarca del Vallés*, Terrassa, lunes, 14 de octubre de 1918, p. 3.
- 23 Ver Torreba, Joaquim (1980), *Patrominio mueble de la Iglesia católica en el distrito de Terrassa en los siglos XVII y XVIII*, Ayuntamiento de Terrassa, Terrassa.

Capítulo II

- 1 El mencionado cuaderno *Los nombres*, escrito en 1969, es la fuente principal para el conocimiento de estas reflexiones escritas. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 2 Grupo de cartas recibido en su residencia de La Habana entre mayo de 1940 y junio de 1941. Archivo de de Fèlix Bermeu.
- 3 Ver González, Palmira (1987), *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, Institut del Teatre, Barcelona, p. 143.
- 4 Como relata en un cuaderno de notas de 1955. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 5 Según recoge el mencionado cuaderno de 1955. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 6 Cruz, Lourdes (1992), *Pau Serra i Volta: Inteligencia sosegada*, Julio Ollero Editor, Madrid, p. 56. Apropiado de Torregosa, Marta y Nubiola, Jaime, «Eugenio d'Ors: El hombre y su obra» en <http://ensayo.rom.uga.edu/filosofos/spain/Ors/introd.htm>.

Capítulo III

- 1 Pando, Juan (1999), *Historia secreta de Annual*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid.
- 2 Díaz Fernández, José (1928), *El blocao. Novela de la guerra marroquí*, Historia Nueva, Madrid.

- 3 «Cuota» era el nombre que recibían los soldados que debido a su condición social gozaban de ciertos privilegios –caso de Fèlix– amparados en el pago de una cuota, de donde les viene el apodo.

Capítulo IV

- 1 Bermeu, Fèlix (1929), «Descendimiento», texto inédito. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 2 Cuaderno de notas escrito durante el exilio en Nueva York, fechado en 1962. Archivo de Fèlix Bermeu. Apropriado y alterado de Alberti, Rafael (1980), *La arboleda perdida. Memorias*, Seix Barral, Barcelona, p. 160.
- 3 Hasta la fecha, todas las indagaciones para averiguar el paradero de la colección han sido infructuosas.
- 4 Maeztu, Armando, «Inconsistencias juveniles» en *Gaceta de Bellas Artes*, n° 76, Madrid, octubre de 1924, p. 32.
- 5 De Torre, Guillermo, «Para que suceda: Fèlix Bermeu» en *Alfar* N° 42, La Coruña, diciembre de 1924, p. 25.
- 6 Alberti, Rafael (1980), *La arboleda perdida. Memorias*, Seix Barral, Barcelona, p. 160. Apropriado y alterado.
- 7 Tal y como explica en el cuaderno de notas escrito en Nueva York, fechado en 1958. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 8 *Homenaje a Alicia Garrido* (1922), Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, Mérida, p. 154. Apropriado de Ulacia Altolaguirre, Paloma (1990), *Concha Méndez. Memorias habladas, Memorias armadas*, prólogo de María Zambrano, Madrid, Mondadori, pág. 56.
- 9 El golpe de estado había tenido lugar el 12 de mayo de 1926. Pilsudski impone un régimen de orientación derechista a pesar de tener antecedentes socialistas.
- 10 Alberti, Rafael (1980), *La arboleda perdida. Memorias*, Seix Barral, Barcelona, p. 143.
- 11 Tal y como explica Fèlix en su cuaderno de memorias correspondiente a 1959. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 12 Pérez de Ayala, Juan, «Historia de un taxi (1927). La aventura cinematográfica de Concha Méndez» en *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, (2001), Edición de James Valander, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, p. 139.
- 13 Quiroga, Elena (1989), *Andrés Carranque de Ríos, vida y obra*, Alianza Editorial, Madrid, p. 97. Apropriado y alterado de Alberti,

Rafael (1980), *La arboleda perdida. Memorias*, Seix Barral, Barcelona, pp. 306-307.

Capítulo V

- 1 Ver Goldberg, RoseLee (2001), *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, New York.
- 2 *Ibidem*, p. 103.
- 3 *Ibidem*, p. 103-104.
- 4 *Ibidem*, p. 104.
- 5 Cuaderno de notas de 1961. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 6 Carta fechada el 25 de noviembre de 1929. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 7 Carta fechada el 30 de diciembre de 1929. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 8 Buñuel, Luis (1982-85), *Mi último suspiro. Memorias*, Plaza & Janés Editores, Barcelona, p. 102.
- 9 Carta fechada el 12 de septiembre de 1928. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 10 Buñuel, Luis, «Metrópolis», *La Gaceta Literaria, Ibérica-Americana-Internacional: Letras, Artes, Ciencias* (Madrid, n. 9, 1 de mayo, 1927).
Buñuel, Luis (1985-82), *Mi último suspiro. Memorias*, Plaza & Janés Editores, Barcelona, p. 88.
- 11 *Ibidem*, p. 64-65.
- 12 Ulacia Altolaquieree, Paloma (1990), *Concha Méndez. Memorias habladas, Memorias armadas*, Prólogo de María Zambrano, Mondadori, Madrid.
- 13 *Ibidem*, pp. 46-47. Apropiación alterada.
- 14 Copia recogida en los archivos de Fèlix Bermeu, sin fecha.
- 15 Apropiado y alterado en Méndez Cuesta, Concha (2001), «Una visita a Elstree» en VV.AA. *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, pp. 40-45.
- 16 Carta fechada el 5 de junio de 1930. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 17 Carta fechada el 12 de febrero de 1932. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 18 Cuaderno de notas escrito tras el regreso de un viaje a Berlín realizado en 1969. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 19 Los archivos de Fèlix Bermeu recogen fuentes donde se pueden rastrear dichos datos: un calendario de las actividades desarrolladas entre 1929 y 1931 y un diario escrito en la misma época.
- 20 Cuaderno de notas de 1969. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 21 Cuaderno de notas para el desarrollo de la película *Visages y meneos (Antriebsmechanismus)* escrito en 1929. Archivo de Fèlix Bermeu.

- 22 Ambas versiones, fechadas en noviembre de 1931, se conservan en los archivos de Fèlix Bermeu.
- 23 Según un cuaderno de notas contemporáneo. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 24 Gubern, Román (1977), *El cine sonoro en la II República, 1929-1936*, Editorial Lumen, Barcelona, pp. 46-47.
- 25 Conservada en los archivos de Fèlix Bermeu. Sf.
- 26 Santos, Mateo (1931), «Término y fracaso del Congreso de Cinematografía», *Popular Film*, n° 271, Madrid, 22 de octubre de 1931. Apropriado y alterado en Gubern, Román (1977), *El cine sonoro en la II República, 1929-1936*, Editorial Lumen, Barcelona, pp. 54-55.

Capítulo VI

- 1 Entrevista de autor anónimo recogida en el *Boletín del Ateneo Femenino*, n° 25, Madrid, mayo de 1932, p. 4. Apropiada y alterada de Alberti, Rafael (1980), *La arboleda perdida. Memorias*, Seix Barral, Barcelona, pp. 288-289.
- 2 *Ibidem*.
- 3 Tal y como la describe Carmen de Zulueta en *Compañeros de paseo* (2001), Biblioteca del exilio, Editorial Renacimiento, Sevilla. Cita recreada a partir del artículo «Victoria Kent. Málaga 1898-Nueva York 1987» de José Esteban Gonzalo, publicado en la revista *Política*, n° 44, julio-agosto de 2001.
<http://www.izqrepublicana.es/documentacion/kent.htm>.
- 4 Ver Hernández Holgado, Fernando (2003), *Mujeres encarceladas en la prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931-1941*, Marcial Pons, Madrid.

Capítulo VII

- 1 Cuaderno de notas italiano, 1932. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 2 *Ibidem*.
- 3 *Ibidem*.

Capítulo VIII

- 1 Valdés, Isidro (1977), *Tradiciones asturianas*, Ediciones El Peixe, Gijón, p. 72. Cita creada a partir de: http://www.tristeyazul.com/cgi-bin/webbbs_config.pl?read=13308.
- 2 Fechada el 22 de octubre de 1952. Archivo de Fèlix Bermeu.

- 3 Adúriz, Pedro, «Film y realidad», *El Noroeste*, Gijón, 19 de septiembre de 1933.
- 4 Jovellanos, Gaspar Melchor (1985-1999), *Obras completas*, Ed Crítica, Ayuntamiento de Gijón, p. 411. Paginación aleatoria.
- 5 *Ibidem*, p. 412. Paginación aleatoria.
- 6 *Ibidem*, p. 413. Paginación aleatoria.
- 7 Ibarz, Mercè (1999), «Un film y sus historias. Seis décadas de *Tierra sin pan*», Catálogo de la exposición: *Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*, IVAM Centre Julio Conzález, Valencia, p. 19.
- 8 Ver Marcet i Gisbert, Xavier (1987), «La Segona República» en *Historia de Terrassa*, Ajuntament de Terrassa, Terrassa.
- 9 En una publicación del Museu de Terrassa aparecen imágenes de ambas visitas. Una, del rey Alfonso XIII a la salida de una de las iglesias encabezando un grupo de gente y, otra, de la reina Victoria Eugenia en compañía de Alfonso Sala. *La memòria de les Esglésies de Sant Pere de Terrassa, 1850-1950 (2002)*, Museu de Terrassa, Terrassa, pp. 46 y 48. Dichas imágenes pertenecen a una serie del archivo Tobella y son acreditadas como anónimas. Existe copia de las mismas fotografías, junto a otras de la serie, en el archivo de Fèlix Bermeu atribuidas a su padre.
- 10 Dichas proyecciones tienen lugar el 5 de noviembre de 1933. Ver Ragon, B. (1981), *Terrassa fa cinquanta anys*, Arxiu Tobella, Terrassa, p. 58
- 11 Bermeu i Codina, Fèlix (1933), *Bufón: Truhán que se ocupa de hacer reír*. Inédito. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 12 Morris, David (1991), *The Culture of Pain*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles.
- 13 Zueras, Arturo (1988), *El exilio cultural español* Aguilar, Madrid, p. 176. Apropiado y alterado en Buñuel, Luis en el catálogo de la exposición: *Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias* (1999), IVAM Centre Julio González, Valencia, pp. 174-175.
- 14 Dirigida a Margarita Castelar, periodista española residente en Edimburgo, desde San Juan de Puerto Rico el 23 de abril de 1948. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 15 VVAA. (1989), *Objetivo: Emile Crabifosse, 1910-1980*, Filmoteca Asturiana, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, Oviedo.
- 16 Ruiz, David (1988), *Insurrección defensiva y revolución obrera. El octubre español de 1934*, Labor, Barcelona.
- 17 Hernández, Rubén (1955), «Una única misión», *La Nueva España*, Oviedo, 5 de octubre de 1955, p. 21

- 18 Aurelio Suárez muere en Gijón el 9 de abril de 2003. El celo extremo del que se rodeaba hizo que no se conociese su muerte hasta pasado un tiempo de la misma, a pesar de que los medios de comunicación, dado el interés que el artista despertó siempre, se mantenían muy alerta para seguir sus movimientos.

Capítulo IX

- 1 Ver Gubern, Román (1977), *El cine sonoro en la II República. 1929–1936*, Editorial Lumen, Barcelona, p. 182.
- 2 *Ibidem*.
- 3 Aclaraciones recogidas en la entrada del diario del artista fechada el 27 de enero de 1952. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 4 Ver Gubern, Román (1977), *El cine sonoro en la II República. 1929–1936*, Editorial Lumen, Barcelona, p. 175.
- 5 «El cinema nacional. Hablan los productores», en *Cinegramas*, 27 de enero de 1935. Citado por Gubern, Román (1977), *El cine sonoro en la II República. 1929–1936*, Editorial Lumen, Barcelona, p. 177. Con atribución diferente.
- 6 Verbo, Alfredo. «Entrevista con un productor desnudista: Valentí Codina» en *Popular Film*, n° 454, 3 de junio de 1935.
- 7 De Pedro, Valentín, Revista *¡Aquí está!*, Buenos Aires, 26 de mayo de 1949, citado por Rodrigo, Antonina (1988), *Margarita Xirgu, Aguilar*, Madrid.
- 8 Rivas Cherif, Cipriano (1965), «El teatro de mi tiempo», «El primer reparto de Yerma», en *El Redondel*, México, 21 de enero de 1965, p. 14, citado por Rodrigo, Antonina. (1988), *Margarita Xirgu*, Aguilar, Madrid, p. 260. Alterada.
- 9 Tomás, Joan (1935), *La publicidad*, Barcelona, 17 de septiembre de 1935, p. 6, citado por Rodrigo, Antonina (1988), *Margarita Xirgu*, Aguilar, Madrid, p. 285.
- 10 Boxá Sánchez (1935), *El Día Gráfico*, Barcelona, 19 de septiembre de 1935. Apropiación parcial de Rodrigo, Antonina. (1988), *Margarita Xirgu*, Aguilar, Madrid, p. 285.
- 11 Bermeu i Solé, Àngel (1935), «Representación indigna» en *Crónica Social*, Terrassa, 18 de octubre de 1935, p. 5. Apropiación parcial de la crítica de Luis Araujo publicada en *La Época*, citada por Rodrigo, Antonina (1988), *Margarita Xirgu*, Aguilar, Madrid p. 265.
- 12 Aviso incluido en el programa de la obra con motivo de su representación en el Teatre Principal de Terrassa el 17 de octubre de

1935. Apropiación del aviso incluido en el programa de la función que tuvo lugar en el Teatre Clavé Palace de Mataró el 20 de noviembre de 1935, citado por Rodrigo, Antonina (1988), *Margarita Xirgu*, Aguilar, Madrid, p. 326.
- 13 Garreta, Jordi (2003), *Companys, García Lorca i altres visitants il·lustres*, Ajuntament de Terrassa, Terrassa, p. 72. Créditos de la publicación alterados.
 - 14 Aunque de los distintos documentos de los archivos de Fèlix Bermeu se infiere que Ireneu esquivó el viaje en beneficio del activismo político, en ningún caso se especifican detalles al respecto.
 - 15 Rodrigo, Antonina (1988), *Margarita Xirgu*, Aguilar, Madrid, p. 313.
 - 16 Carta inédita dirigida por Federico García Lorca a Fèlix Bermeu desde Madrid. Sf. Archivo de Fèlix Bermeu.
 - 17 Carta inédita dirigida por Federico García Lorca a Ireneu Bermeu desde Madrid. Sf. Archivo de Fèlix Bermeu.

Capítulo X

- 1 Bruach, Agustí (1993), *Terrassa: la cultura del nostre segle (cinema, teatre i música)*, Publicaciones de l'Abadia de Montserrat, p. 75.
- 2 *Ibidem*, pp. 74-75.
- 3 Citado por Bruach, Agustí (1993), *ibidem*, p. 75.
- 4 Tal y como demuestran las múltiples cartas enviadas a su hijo menor mencionando el asunto. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 5 Ver Álvarez Careaga, Mónica (1998), *La guerra civil española. Las Españas irreconciliables*, Hiru Aargitaletxea S.L., Hondarribia
- 6 *Ibidem*.
- 7 Las notas autobiográficas de Fèlix Bermeu al respecto son vagas y confusas. Tan sólo se detiene a explicar su contribución en el uso de los ferrocarriles como vehículos de propaganda. De forma excepcional, en sus archivos se conserva una serie de imágenes que ilustran la actividad. Una de dichas imágenes aparece reproducida en el presente volumen.
- 8 La información completa sobre esta iniciativa aparece recogida en un cuaderno de memorias redactado en 1948. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 9 Ver Farré, Adela (1981-2002), «Historia dels Amics de les Arts» en *Al Vent*, nº 44 y 46, octubre y diciembre de 1981 y «Amics de les Arts i Joventuts Musicals: assaig de recull històric» (2002) en www.amics.terrassa.net/historia/historia.htm.
- 10 Ragon, Baltasar (1972), *Terrassa 1936-1939. Tres anys difícils de guerra civil*, Arts Grafiques Marcet, Terrassa, p. 139.

- 11 Ruiz Vega, Antonio (2002), «Tristán Tzará, Antonio Machado e Ibiza» en *Visiones sorianas*, Editorial Escondida, Soria, p. 96. Apropriado y alterado de «Tristán Tzará, Antonio Machado e Ibiza» en *Visiones sorianas*, http://www.sorialibre.com/visiones/visiones_13.htm.
- 12 El relato de los hechos aparece recogido en un conjunto de siete cartas fechadas entre enero de 1941 y junio de 1942. Archivo de Fèlix Bermeu.

Capítulo XI

- 1 Incha Ústegui, Arístides y Delgado Malagón, Blanca (1988), *Vida musical en Santo Domingo (1940-1965)*, Banco de Reservas de la República Dominicana, Santo Domingo, p. 46, citado por Tejada, Darío (2000), *La pasión danzaria*, Academia de Ciencias de República Dominicana, Santo Domingo, p. 90
- 2 Tejada, Darío (2000, *ibidem*. p. 20.
- 3 Ulacia Altolaquirre, Paloma (1990), *Concha Méndez. Memorias habladas, Memorias armadas*, Prólogo de María Zambrano, Madrid, Mondadori, p. 114.
- 4 Recogida en el archivo del Fèlix Bermeu.
- 5 Entrada del diario escrito en La Habana correspondiente al día 28 de septiembre de 1940. Archivo de Fèlix Bermeu. Apropriado de Buñuel, Luis (1982-85), *Mi último suspiro. Memorias*, Plaza & Janés Editores, Barcelona, pp. 27-28.
- 6 El ensayo sobre los hábitos danzarios vinculados al merengue y la bachata consta de 311 hojas mecanografiadas. Fue firmado y fechado en la última de ellas el 7 de febrero de 1949. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 7 Bermeu, Fèlix (1949), *Sin miedo en el cuerpo*, p. 3. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 8 Citado también por Magalón Barceló, Javier (1974), *Código Negro Carolino*, Taller, Santo Domingo, p. 164 y por Tejada, Darío (2002), *ibidem*, p. 45.
- 9 Citado también por Tejada, Darío (2002), *Ibidem*. p. 48.
- 10 Citado también por Rodríguez Demorizi, Emilio (1971), *Música y baile en Santo Domingo*, Lib. Hispaniola, Santo Domingo, p. 112. y por Tejada, Darío (2002), *ibidem*, p. 74.
- 11 Bermeu, Fèlix (1949), *Sin miedo en el cuerpo*. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 12 *Ibidem*. Apropriado y alterado de M. Zavala, Iris (2002), *El bolero. Historia de un amor*, Ediciones Celeste, Madrid, p. 37.

- 13 Ver Pérez, Marvette (2004) «Ruth Fernández: La Negra de Ponce (El alma de Puerto Rico hecha canción)», en *Journal of The Center for Puertorican Studies*, vol. 16, nº 1, Nueva York, primavera de 2004.

Capítulo XII

- 1 Entrada correspondiente al 23 de septiembre de 1950 del diario escrito entre 1950 y 1953. Archivo de Fèlix Bermeu.
- 2 Las declaraciones fueron recogidas en cuatro sesiones de entrevistas desarrolladas entre abril y mayo de 2004 en Barcelona y Nueva York.
- 3 Declaraciones recogidas en una entrevista con Héctor Carrasquillo desarrollada en Nueva York el 22 de abril de 2004.
- 4 Kent, Victoria, «Fénix Fèlix» en *Ibérica*, nº 2, Nueva York, diciembre de 1950.
- 5 Karmazin, Eugene (1971), *Houses*, Oxford University Press, Nueva York.
- 6 *Ibidem*, p. 80. Traducción del autor.
- 7 *Ibidem*, p. 85.
- 8 Nuestras averiguaciones nos han llevado a concluir que Àngel Bermeu murió en Terrassa el año 1965, dos años después de su esposa.

Ilustraciones

A continuación se incluye un listado de las imágenes reproducidas con el pertinente código de identificación y diversas acotaciones sobre su naturaleza. Sirva ello para poner en claro una información que el texto ha venido utilizando en su propio beneficio, y que, por tanto, ha disfrazado y plegado de acuerdo con sus caprichos y necesidades.

Todas las ilustraciones de este libro han sido obtenidas en el Arxiu Tobella de Terrassa, a excepción de dos. En la labor de selección, la colaboración de Montse Saludes ha sido de gran valor. Igualmente generosa ha sido la cesión de Saturnino Noval.

página	procedencia
1	Arxiu Tobella 11 – 1725 Autor y donante desconocido
26	Arxiu Tobella 50 G – 76302 Autor desconocido, donada por Domènec Gros
33	Arxiu Tobella 50 M – 19952 Autor desconocido, donada por Ramir Masdeu Manipulada parcialmente con fragmentos de la imagen de la página 73
46-47	Sureda i Pons, Joan (2000), <i>Torres García. La fascinació del Clàssic</i> , Lunwerg Editores, Barcelona. Acreditada con el siguiente pie de foto: «Classe de ceràmica de Torres García a l'escola Mont d'Or. Terrassa, 1912»
62	Arxiu Tobella 8 – 18929 Autor desconocido, donada por Ventalló Manipulada parcialmente con fragmentos de la imagen de la página 73
71	Arxiu Tobella 49 – 39560 Autor desconocido, donante desconocido Manipulada con fragmentos de la misma imagen
82-83	Arxiu Tobella 49 – 35007 Autor desconocido, donada por Alfons Ubach
96-97	Arxiu Tobella 49 – 21581 Autor desconocido, donada por Pilar Cardús
106-107	Arxiu Tobella 49 – 25339 Autor desconocido, donada por Jaume Colomer
119	Colección de Saturnino Noval Foto Villanueva, regentada por Francisco del Cura, Gijón Personaje: Herminio, mayordomo del marqués de Villapadierna

página procedencia

- | | |
|---------|--|
| 162-163 | Arxiu Tobella 50 P – 16089
Autor desconocido, donada por Marian Trenchs
Personaje: Lluís Puig i Matas |
| 196-197 | Arxiu Tobella 49 – 21405
Autor desconocido, donada por Josep Rigol |
| 234-235 | Arxiu Tobella 27 – 11187
Autor y donante Jeroni Font
Alterada |
| 242-243 | Arxiu Tobella 18 – 41111 / 18 – 41110
Autor y donante Marian Montserrat
Fusión de ambas imágenes |
| 296 | Arxiu Tobella 50P– 25340
Autor desconocido, donada por Jaume Colomer
Personaje: Alfons Freixa i Argemí |

Índice onomástico

A

Abdón y Senén (santos) 29
Acosta, Amanda 78
Adúriz, Pedro 191
Agamenón 55, 227
Alarcón, Pedro Antonio de 210
Alavedra, Joan 225
Alba, Nita del 202
Alberti, Luis 2555, 256, 267
Alberti, Rafael 30, 102, 103, 104, 108, 115, 173, 303
Albornoz, Concha de 282
Alfonso XII 24
Alfonso XIII 89, 99, 199
Altisent, Miquel 32
Altolaguirre, Manuel 256, 264
Andrade, Juan de 92
Andreiev 109
Aníbal 182
Antúnez, Rafael 117
Antinori, Amedeo 72, 74, 75, 82
Apolo 129
Apollinair, Guillaume 73
Arcangeli, Regina 181
Arconada, César 121
Arderius, Joaquín 92
Argüelles, Ángel (Xelón) 190,

203, 206, 207
Arquer, Antoiñita 215
Arquer, Jordi 221
Arroyo de Morales, Elena 303
Artime, Alfonso 102
Arniches, Carlos 113
Arteta, Aurelio 105, 122
Artigas, Llorens 225
Artola, León 164
Astaire, Fred 264
Ávila, Iris 215
Azaña, Manuel 169, 217, 218
Aznar, Adolfo 164

B

Badiella, Elies 49, 232, 233, 234, 236
Baltakis, Paul Antanas 13, 16, 17
Balbontín, José Antonio 92
Bakunin, Mijaíl 79
Barbusse, Henri 93
Bárcena, Catalina 54, 113
Baroja, Pío 121
Barradas, Rafael 105, 113, 15
Bassó, Florinda 81, 82, 84, 85
Basterra, Ramón de 122
Batista, Fulgencio 264

Bellini, Giovanni 72
 Bello, Pepín 103, 117
 Benavente, Jacinto 40, 112
 Berkley, Busdy 215
 Bermeu i Codina, Ireneu 27,
 56, 69, 75, 81, 82, 88, 102, 112,
 113, 114, 120, 136, 140, 169,
 202, 219, 220, 223, 224, 228,
 229, 239, 251
 Bermeu i Codina, Marina 27,
 31, 38, 39, 40, 53, 64, 65, 195,
 198, 201, 202
 Bermeu i Solè, Àngel 23, 24,
 26, 27, 29, 31, 39, 43, 57, 64,
 65, 66, 199, 202, 222, 223, 238,
 239, 240, 252, 253
 Benjamín, Harry 152
 Berenguer, Dámaso 161
 Bernardo, Jaime 285, 293, 294,
 297, 298
 Björnstrand, Per 115, 116, 118,
 119, 123, 150, 151, 153, 154,
 155
 Blanco, Josefina 54
 Blasi, Amadeu 236
 Boardmann, Eleanor 210
 Bofarull, Simò 86
 Borges, Jorge Luis 109
 Borrás, Enrique 113
 Borrás, Jaime 54
 Bosch i Gimpera, Pere 227
 Bretón, André 135
 Brisson, Carl 144, 145
 Bronzino, Agnolo 72
 Brown, Trisa 295
 Buñuel, Luis 103, 114, 135,
 136, 137, 138, 139, 140, 195,
 210, 231, 303
 Burmann, Sigfrido 113

C

Calvache, Antonio 164
 Cantor, Tadeusz 128
 Campoamor, Clara 175
 Caparà, Assumpta 40
 Capdevila, Luis 225
 Capó, Bobby 287
 Cardús, Pilar 316
 Cardús, Salvador 238
 Carner, Horacio 246
 Carner, Josep 60
 Carranque de Ríos, Andrés 120,
 121, 122, 124, 125, 127, 138,
 139, 140
 Carrasquillo, Héctor 278, 286
 Casal, Julio 108
 Casas, Ramón 66
 Casteno, Augusto 104
 Cavalcanti, Alberto 137
 Cernuda, Luis 103, 282, 283
 Cervantes, Miguel de 104
 Chabás, Juan 104
 Champourcín, Ernestina de 173
 Chaplin, Charles 87, 210, 244
 Chejov, Anton 109
 Chicharro, Eduardo 105
 Childs, Lucinda 295
 Clair, René 137, 231
 Clitemnestra 227
 Cocteau, Jean 226
 Codina, Asumpta 69
 Codina i Vancells, Teresa 25, 26,
 39, 40, 49, 53, 55, 64, 67, 253
 Codina i Vancells, Valentí 35,
 36, 37, 38, 53, 55, 56, 199, 200,
 201, 213, 232, 238
 Colomer, Jaume 232, 316, 317
 Colomer, Víctor 220
 Conckey, James 65
 Corbera i Penalva, Mercè 11,13

Cosme y Damián (santos) 29
 Crabifosse, Emilie 204, 207
 Creft, José de 287, 288, 292
 Crével, René 104
 Crosland, Alan 132
 Cruz, Carlos 117
 Cueva, Amado de la 105
 Cugat, Xavier 287
 Cura, Francisco del 316
 Cuspinera, Elisabeth 285, 288,
 292, 293, 294, 297, 298, 303

D

D'Abbadie D'Arrast, Harry 209
 Da Vinci, Leonardo 289
 Dalcroze, Jacques 50, 51
 Dalí, Salvador 104, 135, 227
 Darwin, Charles 61
 De Chavannes, Puvis 48
 De Forest, Lee 132
 Delaunay, Robert 105
 Delhom, Dolors 84
 Della Casa, Giovanni 31
 Désormières, Roger 104
 Diaghilev, Sergei 226
 Díaz Fernández, José 91, 92,
 93, 94, 95, 100, 121, 170, 171,
 174, 185, 186, 187, 195, 203,
 231, 241
 Díaz-Plaja, Guillermo 164
 Dietrich, Marlene 147, 148,
 149
 Dionisos 129
 Domènech, Josep 86
 Domènech i Montaner, Lluís 28
 Domínguez, Martín 140
 Donadeu i Font, Josep 232
 D'Ors, Eugeni 42, 87, 88, 101,
 114
 Dovstoevski, Fiodor 109

Dreyer, Carl 23
 Duchamp, Marcel 73

E

Echegaray, José 40
 Echevarría, Juan 122
 Eisenstein, Sergei M. 231
 Elbe, Lili 154, 157
 Electra 55
 Escandón, Alberto 204
 Escudé, Ignasi 213
 Espí, Roberto 265, 266, 267
 Espriu, Albert 252
 Esquivel, Leoncio 58
 Eurípides 226

F

Fabra, Agustí 232
 Fabra i Poch, Pompeu 60
 Falcón, César 92
 Falla, Manuel de 188
 Fanelli, Giuseppe 79
 Febrer i Blay 214
 Feito, Edelmiro 193, 196, 203
 Feliu i Codina, Josep 40
 Fernández, Ruth 103, 268, 269,
 270, 274, 278, 279, 287
 Ferran i Mayoral, J. 226
 Fidyk, Agnieszka 115, 116, 118,
 123, 127, 128, 150
 Flaherty, Robert 195
 Fleta, Miguel 113
 Font, Jeroni 317
 Fontanals, Manuel 113
 Foreman, Richard 295
 Fortuny, Marià 66
 Franco, Francisco 240, 252, 237
 Freixa, Carles 232
 Freixa i Argemí, Alfons 317
 Freun, Karl 149

Froebel, Friedrich 41
Frycz, Carol 128

G

Gaertner, Heinrich 211
Gala Placidia 182
Galí, Adrià 164
Galí, Alexandre 50
Galícia, Gaietà 35
Gámez, Celia 175
Gance, Abel 210
Garcés, Tomás 225
García Lorca, Federico 103,
104, 113, 114, 136, 140, 142,
216, 218, 220, 222, 224, 226,
227, 228, 229
García Lorca, Francisco 104
García Maroto, Eduardo 122
García Martín, Joaquín 177
Garfias, Pedro 104
Garrido, Alicia 110
Garrido, Arturo 111
Gelabert, Hortensia 54
Gibson, Ian 228
Giménez Caballero, Ernesto
164
Giménez Siles 92
Giotto di Bondone 180, 181,
182
Girona i Boada, Josep 232
Gleizes, Albert 73
Glennon, Bert 148
Gogol, Nikolai 109
Goncharov, Ivan 109
Gómez de la Serna, Ramón
105,109
González, Ernestina 104
Gorki, Maksim 93
Goya, Francisco de 101
Grass, Markus 194

Grau, Esteban 265
Gros, Domènec 316
Guad-El Jelú (marqués de) 161
Gual, Adrià 84
Gubern, Román 210, 303
Guerrero, Jacinto 143
Guerrero López, María 54
Guimerá, Àngel 40, 54
Guisar, Tito 266
Guitart, Enric 54, 84
Guix, Josep Maria 232, 236
Gutiérrez Solana, José 177

H

Halffter, Rodolfo 210
Habsburgo-Lorena, María
Cristina de 171
Hayworth, Rita 264
Herminio (mayordomo del mar-
qués de Villapadierna) 316
Hermoso, Eugenio 104
Hirschfeld, Magnus 151, 152,
153, 154, 159, 297
Hitler, Adolf 178, 210, 252
Hoyer, Niels 154
Huelsenbeck, Richard 150
Hugenberg, Alfred 131
Huget, Jaume 29
Hunte, Otto 149
Huntington, Archer Milton 66

I

Ifigenia 226
Iglésias, Ignasi 54
Infante, Jorge 134
Ireneo (obispo de Lyon) 65
Iriondo, Josu 14
Ivens, Joris 195
Iznaga, Alberto 279

J

Jacob, Max 225
 Jacobson, Egon 149
 Jannings, Emil 149
 Jiménez, Enrique 54
 Jones, Andrew 202, 290
 Jovellanos, Gaspar M. de 191, 192
 Joyce, James 226
 Juan Pablo II 15

K

Karmazin, Eugene 285, 290, 291
 Keaton, Buster 86, 87, 244
 Kent, Victoria 86, 87, 244, 287, 288
 Kettelhut, Erich 149
 Korolenko, Vladimir 109
 Kruger, Jules 210
 Kühne, Friedrich 53

L

Labarta, Francesc 225
 La Fresnay 73
 Laguarda, Obispo de Barcelona 31
 Lanfield, Sydney 264
 Lang, Fritz 131, 138, 139, 146, 147, 231
 Lara, Agustín 279
 Largo Caballero, Francisco 240, 241
 Lee, Amanda 295, 296, 297
 Léger, Ferdinand 73
 Legendre, Aliette 104
 Lejárraga, María 113
 León, María Teresa 104
 León, Rafael de 225
 Lequerica, José 122

Lippschitz, Herbert 211, 212, 213
 López Heredia, Irene 54
 López Mezquita 105
 Lorenzo, Anselmo 79
 Lotar, Elie 104

LL

Llonch, Josep 29
 Llongueras, Joan 42, 50, 51, 52, 53
 Lluc, Francesc 66

M

Macho, Victorio 177
 Maeztu, Armando 108
 Mallo, Maruja 117, 174, 186, 187
 Mann, Heinrich 149
 Mantilla, Fernando 164
 Marimon, Josep 245
 Marsà, Graco 92
 Martínez Gil, Chucho 266
 Martínez Sierra, Gregorio 54, 113
 Martorell, Santiago 80
 Marx, Karl 58
 Masaccio 181
 Masdeu, Ramir 316
 May, Joe 146
 Medina, Salvadora 154
 Meléndez, Luis 172
 Melgar, Rafael 125
 Melgar, Sara 102
 Méliès, George 37, 38
 Méndez, Concha 121, 141, 142, 143, 174, 256, 264, 303
 Mergenthaler Anna 115, 116, 118, 123, 124, 127, 128
 Mergenthaler, Ottmar 116

Mignoni, Fernando 113
 Millar, Adelqui 134
 Miró, Joan 74
 Moles, Pere 42, 44
 Monk, Meredith 295
 Montorio, Andrea 215
 Montseny, Federica 241, 245
 Montserrat, Marian 317
 Montset, Joaquim 23, 24
 Moorman, Charlotte 295
 Morand, Paul 225
 Morandi, Giorgio 181
 Moreno, Hilda 209, 210
 Moreno Villa, José 103, 104,
 185, 187, 188, 189, 191, 196,
 203
 Morera, Elvira 54
 Morera, Maria 84
 Morris, David 202
 Moure, Pablo 263
 Muncunill i Paredada, Lluís 28
 Muñoz Degraín, Antonio 177
 Muñoz Seca, Pedro 113, 143
 Murnau, F.W. 146
 Mussolini, Benito 177, 178,
 180, 252

N

Navarro, Tomás 165
 Nebenzal, Seymour 149
 Negrte, Jorge 267
 Negrín, Juan 240
 Nielsen, Asta 149
 Nieto, Anselmo Miguel 105
 Nilsson, Tomás 171, 172, 173
 Nin, Andreu 250
 Nonell, Isidre 66
 Nossek, Max 212
 Noval, Saturnino 315, 316
 Nundinari (obispo) 12

O

Oliver, Herr 211
 Oller, Josep 35
 Ontañón, Santiago 210
 Onorio 182
 Ortega y Gasset, José 112
 Orwell, George 248, 250
 Oswald, Richard 157

P

Pacheco Vandel, Juan 164
 Paik, Nam June 295
 Palau i Vera, Joan 41, 43
 Palencia, Benjamín 105
 Palet i Barba, Domènec 60, 61,
 63
 Palladio, Andrea 181
 Palos, Santi 16
 Peinado, Joaquín 287
 Pena, Joaquín 54
 Pérez de Ayala, Juan 121
 Pérez Fernández, Pedro 143
 Pérez Galdós, Benito 121
 Petri, Lorenzo 85
 Pi de la Serra, Paulina 61, 303
 Picabia, Francis 72, 73, 74
 Picasso, Pablo 135, 225
 Pilsudki, Józef 115
 Pino, Rosario 54
 Plans, Josep 17, 298, 301
 Poharnok, György 75, 76
 Pollock, Jackson 293
 Pommer, Erich 149
 Porten, Henny 149
 Prado, Loreto 54
 Prieto, Gregorio 102, 103, 105,
 117
 Prim, José María 225
 Primo de Rivera, José 161
 Primo de Rivera, Miguel 89,

92, 99, 113, 161, 198
 Prix, François 250
 Pruna, Doménec 225
 Pruna, Pere 225, 226
 Puig, Josep 69
 Puig, Xavié 69, 290
 Puig i Cadafalch, Josep 30, 60,
 67, 182
 Puig i Matas, Lluís 317
 Pursals, Pau 66, 67
 Pursals i Sampons, Tomás 67

Q

Quintero, hermanos 112
 Quintero, Antonio 225
 Quiroga, Elena 125
 Quiroga, Manuel 225

R

Rabal, Eleuterio 78
 Ragón, Baltasar 238, 247, 248
 Rall, Kolly 119, 155, 156, 157
 Reina, Pepita 287, 288
 Remarque, Erich Maria 93
 Renoir, Jean 137
 Riba, Carles 60
 Riefenstahl, Leni 178
 Rigol, Josep 224, 238, 317
 Rittau, Günther 149
 Rivas Cherif, Cipriano 218,
 228
 Rodrigo, Antonina 228, 303
 Rodríguez Rapún, Rafael 228
 Roig, Frances 200
 Romea, Alberto 210
 Romeu, Pere 85
 Romero de Torres, Julio 105
 Rousseau, Jean Jacques 58
 Ruiz, David 207
 Ruiz Ruiz, Antonio 247, 248

Rull, Ingalil 251
 Rusiñol, Santiago 66

S

Sadoul, George 104
 Sagasti, Alfredo 117
 Sala, Alfonso (Conde de Égara)
 24, 198
 Sala, Grau 225
 Saludes, Montse 315
 Salvans, Ignasi 200, 232
 Salvans, Joan 200, 232, 236
 Salvatella, Salvador 245
 Samarra, Màrius 303
 Samuelson, G.B. 143
 Sangurrín, Ramón 36
 Santonja, Emilio 77, 78, 79, 80
 Santpere, Josep 77
 Santos, Mateo 166
 Santos Torroella, Rafael 225
 Sauer, Fred 146
 Scharlik, Adolf 212
 Schlemmer, Oskar 128, 129,
 130
 Schlöndorff, Volker 123, 127,
 130
 Schneeberger, Hans 179
 Schüftan, Eugen 215
 Serra i Volta, Pau 87, 114
 Serrano, José Miguel 225
 Sindreu, Carles 225
 Sobrevila, Nemesio 122
 Solà-Morales, Manuel de 213
 Soler, Iscle 54
 Soler i Diffent, Josep 224
 Soriano, Ricardo 209, 210
 Sorolla, Joaquín 66
 Spencer, Herbert 58
 Stein, Gertrude 226
 Stokowski, Leopold 255

Stork, Henri 195
 Suárez, Aurelio 187, 204, 208
 Suárez, Caty 215
 Sureda i Pons, Joan 316

T

Teixidor, Joan 225
 Terk, Sonia 105
 Tiziano 72
 Tomás, Arturo 79
 Toña la Negra 279
 Torra-Balari, Mauricio 225
 Torre, Guillermo de 105, 115, 116
 Torres Bodet, Jaime 261, 264, 265
 Torres-García, Joaquín 44, 45, 47, 48, 49, 50, 74, 180, 227
 Torrija, Adriá 30
 Traut, Walter 179
 Trenchs, Marian 317
 Trujillo, Rafael L. 267, 276
 Tzara, Tristan 135, 247, 248, 249, 250, 251

U

Ubach, Alfons 316
 Ubach, Antoni 23, 24
 Uccello, Paolo 181
 Unik, Pierre 104
 Ulargi, Saturnino 122, 143
 Ummel, Elsa 115, 116, 118, 123
 Utrillo, Miguel 85
 Uzelay, José 104

V

Valdés, Alberto 287, 288
 Valdés, Isidro 188
 Valle Inclán, Ramón del 113
 Vallhonrat (padre) 252

Van den Berg, Rudolf 179
 Van der Weyden, Rogier 101
 Vancells, Joaquim 38
 Vancells, Paulina 40
 Vargas, Pedro 266
 Vázquez Díaz, Daniel 105
 Veidt, Conrad 149
 Velázquez, Diego 72
 Ventalló, Narcís 199
 Victoria Eugenia 199
 Vidal (marquesa de) 105
 Viesques, Andrés 269, 270
 Vila, Maria 84
 Vilaró, Francesc 86
 Villon, Jacques 73
 Viñes, Hernando 104
 Viñes, Lulú 104
 Viola, Fernando 160, 161
 Visconti, Aldo 181
 Volpi (conde) 177
 Vollbrecht, Karl 149
 Von Harbou, Thea 149
 Von Hofmannsthal, Hugo 54
 Von Praunheim, Rosa 153
 Von Sternberg, Josef 146, 147, 148

W

Walton, William 275
 Warnekros (doctor) 155
 Weiss, Klaus 194, 195, 196, 203
 Welles, Orson 263
 Wernicke, Otto 271, 272, 273
 Wilson, Robert 295

X

Xirgu, Margarita 54, 56, 114, 136, 169, 209, 216, 218, 220, 222, 223, 226, 227, 228

Z

Zubiaurre (hermanos) 105

Zuloaga, Ignacio 105

Zweig, Stefan 92

En la senda de Égara
marzo-julio de 2004