

Sarah Demaris (1910-1947): escritura, espectáculo y militancia falangista *

Sarah Demaris (1910-1947): writing, performance and Falangist militancy

Begoña Barrera López

Universidad de Sevilla

bbl@us.es

ORCID: 0000-0001-5574-8479

Recibido el 8 de marzo de 2021

Aceptado el 7 de noviembre de 2021

BIBLID [1134-6396(2024)31:1; 67-96]

<http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v31i1.20779>

RESUMEN

Este artículo presenta una aproximación a la figura de la escritora falangista Sarah Demaris (1910-1947). Partiendo de la premisa de que aún existe un amplio campo por explorar en lo que respecta a la vivencia e interpretación creativa que las mujeres hicieron del fascismo, se ofrece un análisis de la vida de esta perfecta secundaria, cuyas obras apenas lograron ver la luz y obtuvieron un magro reconocimiento por parte de sus contemporáneos. No obstante, el objetivo de este texto es demostrar que la breve trayectoria de Demaris constituye un buen caso de estudio para observar el cruce de varias realidades: el falangismo como militancia política, el fascismo como repertorio de metáforas desde el que vincular la experiencia personal a un proyecto político, y los mundos del espectáculo y la creación literaria como lugares para la búsqueda de reconocimiento intelectual por parte de las mujeres afectas al régimen.

Palabras clave: Sarah Demaris. Falangismo. Género. Estética fascista. Historia de los intelectuales. Historia biográfica.

ABSTRACT

This article approaches the figure of the falangist writer Sarah Demaris (1910-1947). Based on the premise that there is still a wide field of research regarding the experience and aesthetic interpretation of fascism by women, it provides an analysis of the life of this perfect secondary, whose works were scarcely published and poorly understood by her peers. Nevertheless, it is the aim of this text to point out that Demaris' brief career constitutes a useful case study for observing the intersection of several realities: Falangism as political militancy, fascism as an available repertoire of metaphors to

* Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *PGC2018-097232-B-C21 (MCIU/AEI/FEDER, UE)*.

link the individual experience to a political project, and the worlds of spectacle and literary creation as spaces where women involved in the regime could seek intellectual recognition.

Keywords: Sarah Demaris. Falangism. Gender. Fascist Aesthetics. History of Intellectuals. Biographical History.

SUMARIO

1.—Introducción. 2.—La retórica de la modernidad fascista. 3.—En los escenarios de posguerra. 4.—Conclusión. 5.—Referencias bibliográficas.

1.—Introducción

Los estudios sobre el fascismo no han sido ajenos al impacto que la historia de las mujeres y la teoría de género han tenido en la historiografía durante las últimas décadas. Prueba temprana de ello fue la aparición, allá por los años ochenta, de las primeras investigaciones acerca del papel de las mujeres en la construcción de los regímenes fascistas¹. Esta línea de trabajo, que en relación al caso español del falangismo comenzó a dar sus frutos en la década de los noventa, goza hoy de buena salud². Lo hace, en parte, porque los ángulos desde los que se explora la contribución de las mujeres fascistas a estos proyectos políticos y culturales siguen expandiéndose y entretendiéndose con nuevas líneas de investigación. Esta ampliación de horizontes alcanzó al campo de la estética fascista, un enfoque que se había originado con las célebres apreciaciones de Walter Benjamin acerca de la estetización de la política y que en los años ochenta Susan Sontag, en su no menos conocido ensayo “Fascinating Fascism”, afrontó desde una posición que incorporaba a una mujer, Leni Riefenstahl, como una de las principales agentes en la creación de la estética nazi³. Siguiendo su apuesta de analizar el modo en que las artistas pudieron sentirse atraídas por el fascismo hasta el punto de colaborar en la mitificación de sus líderes, más recientemente Annalysa Zox-Weaver ha examinado el caso de cuatro autoras *modernistas* con el objetivo de mostrar las diferentes formas en que la figura de Hitler, como símbolo más pleno del fascismo,

1. El primer hito en este sentido lo marcó la obra de KOONZ, Claudia: *Mothers in the Fatherland. Women, the Family and Nazi Politic*. Abingdon: Routledge, 1987.

2. Un estado de la cuestión sobre la evolución de los estudios acerca del falangismo femenino en BARRERA, Begoña: “La Sección Femenina en perspectiva. Historias y otros relatos sobre las mujeres de Falange”, *Historia Contemporánea*, 62 (2020), pp. 265-295. <https://doi.org/10.1387/hc.20029>

3. BENJAMIN, Walter: “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. En ARENT, Hannah (ed.): *Illuminations: Essays and Reflections*. Nueva York, Schocken Books, 1964, pp. 211-244; SONTAG, Susan: “Fascinating Fascism”. En: SONTAG, Susan (ed.): *Under the Sign of Saturn*. Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1980, pp. 73-108.

era interpretada en sus obras. Con ello, este estudio mostraba la utilidad heurística de indagar la *creativity agency* de aquellas mujeres que, atraídas por este fenómeno, al igual que muchos de sus contemporáneos, se apropiaron estratégicamente del lenguaje y los tropos fascistas con el deseo de “promoting their own intricate political, intellectual and aesthetic agendas”⁴.

La escasez de autoras falangistas que hubiesen dado a su obra un tono militante puede justificar la poca incidencia de esta perspectiva en la historiografía sobre el fascismo español. Los casos estudiados de Mercedes Formica, Carmen Icaza o Carmen Velacoracho brillan por su excepcionalidad y son a la vez una buena muestra de la posibilidad de que tales figuras existiesen, aunque a menudo quedasen insertas en grupos no explícitamente reconocidos como *de intelectuales* o fuesen denominadas con otros epítetos (escritora, periodista) que pudieran conducir a descartarlas como intelectuales⁵. Por ello es necesaria una lectura atenta de la producción artística de los años treinta y cuarenta que ayude a localizar, en el seno de una cultura política masculinizante y ciertamente poco propicia a reconocer las destrezas especulativas de las mujeres, a aquellas autoras para las que el fascismo no solo fue una opción política, sino también una oportunidad para sintonizar con la intelectualidad afecta y ganar prestigio como creadoras. Así lo exponía Erin Larkin en su estudio sobre la escritora y artista italiana Benedetta Cappa Marinetti (1897-1977), donde interpretaba el Futurismo como un movimiento que, a pesar de ser esencialmente viril por su exaltación de la velocidad, la guerra y la fuerza, así como por su oposición al sentimentalismo y al pacifismo, no había imposibilitado el surgimiento de autoras comprometidas con esta corriente precursora de ciertos aspectos del fascismo. Ejemplo de ello era precisamente la figura de Cappa Marinetti, quien había adaptado los motivos y la estética futuristas hasta dar lugar a una obra con la que reivindicaba “her status as creative co-equal in the futurist revolution”⁶.

Trabajos como el de Larkin o el de Zox-Weaver son un aliciente para afrontar la investigación sobre las intelectuales del falangismo, no solo desde el punto de vista contributivo, en sintonía con la historia de las mujeres más clásica, sino también como una indagación sobre los límites de la misma estética fascista y del

4. ZOX-WEAVER, Annalisa: *Women Modernists and Fascism*. Nueva York, Cambridge University Press, 2011.

5. RUIZ FRANCO, Rosario: *¿Eternas menores? Las mujeres en el Franquismo*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007; CENARRO, Ángela: “Carmen de Icaza: novela rosa y fascismo”. En QUIROGA, Alejandro y DEL ARCO, Miguel Ángel: *Soldados de Dios y apóstoles de la patria: las derechas españolas en la Europa de entreguerras*. Granada, Comares, 2010, pp. 373-396. CAMINO, Alejandro: “Carmen Velacoracho: una pro-nazi católica en el primer franquismo (1939-1944)”, en DE LIMA, Gabriela, y de Figueiredo Fiuza, Adriana: *Escrituras de autoría femenina e identidades ibero-americanas*. Madrid-Río de Janeiro, Universidad Autónoma de Madrid, 2020, pp. 131-156.

6. LARKIN, Erin: “Benedetta and the creation of ‘Second Futurism’”, *Journal of Modern Italian Studies*, 18:4 (2013), 445-465.

concepto de *intelectual* en vigor durante los años de la guerra y la década de los años cuarenta. No obstante, se trata de una aproximación que ha de realizarse sin perder de vista dos cuestiones fundamentales: en primer lugar, que la agencia de estas falangistas que aspiraban a ganar prestigio por sus capacidades intelectuales o creativas procedía de una posición de privilegio, derivada no solo, en algunas ocasiones, de su situación social previa a la guerra, sino de su apoyo al que resultó el bando vencedor en una guerra que, entre otras muchas cosas, cercenó la voz de todas aquellas mujeres sospechosas de no ser adeptas al régimen o de incumplir sus patrones de género. En segundo lugar, es importante tener en cuenta que, independientemente del éxito que estas mujeres pudieran llegar a alcanzar en sus afanes de reconocimiento como intelectuales o creadoras, su actividad contribuyó a la empresa de *estetizar* el fascismo, haciendo así aceptable el uso de motivos y símbolos que remitían a una forma de entender la política que, en última instancia, significaba violencia y exterminio. Un análisis del fascismo desde el punto de vista cultural o estético y de género no es, por tanto, un ejercicio de trivialización o romantización del horror que el fascismo propició. Al contrario, es —o al menos pretende ser— un intento de comprensión de los motivos y los medios con los cuales unos sujetos, en este caso las mujeres del fascismo español, negociaron su integración en una élite intelectual mayoritariamente masculina que, mediante sus relatos, popularizó una estética y unas prácticas asociadas a una violencia y destrucción de la que estas mujeres fueron participes.

Partiendo de estas premisas, este artículo estudia la trayectoria de la escritora falangista Sara Barranco Soro, más conocida por el seudónimo de Sarah Demaris (Algeciras, 1910 - Madrid, 1947), con dos propósitos principales. En primer lugar, y dada la ausencia de investigaciones previas sobre su figura, en las páginas que siguen se exponen, en orden más o menos cronológico, los acontecimientos que las fuentes nos aportan sobre su vida pública. En segundo lugar, y de forma más concreta, la breve trayectoria de esta perfecta secundaria, cuyas obras apenas lograron ver la luz y obtuvieron un magro reconocimiento por parte de sus pares, es empleada como caso de estudio a partir del que observar el cruce de varias realidades: el falangismo como militancia política, el fascismo como repertorio disponible de metáforas desde el que vincular la experiencia personal a un proyecto político, y los mundos del espectáculo y la creación literaria como lugares para la búsqueda de reconocimiento intelectual por parte de las mujeres afectas al régimen.

Para ello, la vida de Sarah Demaris se aborda aquí desde los presupuestos de la historia biográfica, esto es, desde el convencimiento de que, antes que elevar el personaje a la categoría de representante o buscar en él la excepción a toda regla, resulta más fértil ubicarla en un terreno intermedio, valorando su singularidad tanto en lo que esta tenga de convencional como en lo que posea de inusual⁷. En el caso

7. Sobre las apuestas teóricas de la historia biográfica, véase BURDIEL, Isabel: “La dama



Fig. 1. Sarah Demaris como actriz, *La Tierra* (28-3-1935).

de Demaris, este reto se hace arduo porque de ella han quedado escasas evidencias y la imposibilidad de localizar cada uno de sus movimientos puede llevar a pensar que, si no se tiene un abultado registro documental del personaje en cuestión, la empresa biográfica está abocada al fracaso. Este artículo también se aventura a contradecir esta visión y a apostar por profundizar en los pocos testimonios que han quedado de Demaris. Mi premisa aquí es que los sujetos del pasado no son edificios en ruinas que debemos reconstruir pieza a pieza hasta componer su más exhaustivo retrato. Antes que eso, constituyen un crisol de experiencias nacidas de esta interpelación infinita, de la que hablaba Joan Scott, entre un yo en perpetua negociación y los significados disponibles de su tiempo⁸. Por eso, si bien limitados, los rastros que dejó tras de sí Sarah Demaris hacen que merezca la pena ahondar en ellos a fin de que su vida muestre algunos de los caminos transitables para una mujer falangista en los años treinta y cuarenta del pasado siglo.

2.—*La retórica de la modernidad fascista*

Tempranamente casada en 1925 con el entonces teniente de intendencia Francisco Mariné Verdugo, Demaris había trabajado como actriz y cantante para programas de radio desde mediados de los años treinta⁹. Poco se conoce de su posible militancia en la Falange local de su Algeciras natal, por lo que no es hasta el verano de 1937 cuando se la puede situar con certeza en Salamanca, cuando su marido ya había sido destinado a Ciudad Real como Jefe de Intendencia¹⁰. De convicciones falangistas, posición acomodada, y con una breve trayectoria en el mundo del espectáculo a sus espaldas, durante la guerra comenzó a tratar de introducirse en el grupo de intelectuales falangistas que poblaban la ciudad. Con Agustín de Foxá debió tener una relación especialmente estrecha, pues fueron las impresiones recogidas por el escritor en sus diarios íntimos los primeros testimonios sobre Demaris, allá por junio de 1937:

en blanco. Notas sobre la biografía histórica”. En BURDIEL, Isabel y PÉREZ LEDESMA, Manuel (coord.): *Liberales, agitadores y conspiradores: biografías heterodoxas del siglo XIX*. Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp. 17-48.

8. SCOTT, Joan W.: “The Evidence of Experience”, *Journal of Critical Inquiry*, 17-4 (1991), 773-797.

9. El enlace matrimonial en Diario oficial del Ministerio de la Guerra, miércoles 17 de junio de 1925, Tomo II, p. 777. Su carrera de cantante fue anunciada en diferentes medios. Véase, a modo de ejemplo, “Programas de Radio España”, *Ellas. Semanario de las mujeres españolas*, 16 de diciembre de 1934, p. 17.

10. LAGUNA REYES, Alberto y VARGAS MÁRQUEZ, Antonio: *La quinta columna: La guerra clandestina tras las líneas republicanas 1936-1939*. Madrid, La esfera de los libros, 2019.

Por la mañana, voy al Gran Hotel, donde me he citado con Sara Barranco. Llega ella, sombrero blanco, ojos grandes y bella sonrisa. Como con ella. Antes tomamos un cóctel de vermut y viene a saludarla Alfonso, el antipático capitán, con su banda azul de Estado Mayor. Es monísima. La quiero. [...]”¹¹.

Expresiones como “la quiero” y las alusiones a la belleza de las mujeres que consideraba sus amigas eran ciertamente frecuentes en los escritos, cargados de condescendencia misógina, de Foxá, si bien es verdad que la intensidad con que se refirió a los momentos compartidos con Demaris resultaba especialmente intensa: “Paseo de amor bajo las estrellas. La catedral con las señales luminosas. La dejo en su casa [...]”¹². No solo fue una devoción confesada en sus escritos privados. Al redactar el prólogo al primer poemario de Demaris, que saldría publicado ya en 1940, Foxá rememoraba los que para ellos habían sido días felices, aún en pleno conflicto bélico: “Conocí a Sarah Demaris en Salamanca, cuando la vieja ciudad dorada era capital medieval y guerrera de la España Nacional. Ella paseaba por el Tormes con esa buena nostalgia de Andalucía en tierras áridas —de Castilla o León, que depuró a Gustavo Adolfo y a Machado”. Apuntaba además Foxá que “era entonces la guerra, y Sarah —nombre bíblico—, en fina figura de cine, cantaba a los aviadores y a los capitanes. Descubría el secreto de los trimotores”¹³.

Quien firmaba estas palabras había estrechado lazos ideológicos y estéticos con la llamada “Corte literaria de José Antonio”, un grupo nacido del particular magnetismo que la figura de José Antonio Primo de Rivera había ejercido sobre una generación de intelectuales de derecha opuestos a aquel grupo, de indudable mayor calado cultural y político, que se conocía como “los intelectuales de la República”. A Foxá le habían acompañado en su admiración por José Antonio y en su cercanía a su proyecto político otro puñado de importantes literatos, entre los que se encontraban Ernesto Giménez Caballero, ya veterano en los menesteres fascistas, Rafael Sánchez Mazas, Eugenio Montes, Samuel Ros o Pedro Murlane Michelena. Se podrían añadir muchos nombres a aquella pléyade de plumas, pero más importante que consignarlos todos es recordar que, gravitando en una misma órbita en torno al líder falangista, todos contribuyeron a destilar las ideas de José Antonio hasta transformarlas en una estética y repertorio metafórico propio, al servicio del proyecto fascista¹⁴. Bien es verdad que cada uno lo hizo a su manera, pues era más que apreciable la distancia que separaba a un joven y entusiasta

11. DE FOXÁ, Agustín: *Obras Completas III. Artículos y Ensayos (conclusión) Epistolario Familiar y Diverso. Diarios Íntimos. Trajes de España*. Madrid, Editorial Prensa Española, 1976, pp. 694-695.

12. *Ibid.*, p. 695.

13. DEMARIS, Sarah: *Cristal sobre los aires (Poesía)*. Prólogo de Agustín de Foxá. Madrid, Aguirre, 1940.

14. CARBAJOSA, Mónica y CARBAJOSA, Pablo: *La Corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*. Prólogo de José-Carlos Mainer. Barcelona, Crítica, 2003.

Dionisio Ridruejo de la sofisticación relamida del mismo Foxá; una distancia, en todo caso, bien salvada por el puente que el antiliberalismo político y el clasicismo castellanizante del falangismo tendía entre posturas tan dispares. Encarcelado José Antonio en la primavera de 1936, la *corte* perdió a su referente, pero no por ello dejó de existir como una tropa reconocible de escritores falangistas o incluso propagandistas, particularmente desde que, con el comienzo de la guerra, Falange se situara como uno de los principales círculos de poder del bando sublevado y muchos de sus miembros se instalaran en Salamanca, a la sombra del cuartel general de Franco. Y es que la capital castellana en la que Foxá y Demaris se encontraron era el centro del universo nacionalsindicalista. No son pocos los testimonios que localizan en el apartamento salmantino de Pilar Primo de Rivera el núcleo de lo que se ha referido como “legitimismo” o “Grupo Primo”, esto es, el círculo que pretendía mantener viva la pureza doctrinal del partido ante las disgregaciones que se estaban produciendo tras la muerte de sus líderes y, sobre todo, tras la unificación de abril de 1937¹⁵.

Así, a principios del verano de 1937, Demaris ultimaba los preparativos para su viaje a Italia. Durante la guerra fueron habituales las “visitas” entre diferentes miembros de las organizaciones falangistas españolas, las fascistas italianas y las nazis alemanas. Calificadas como “intercambios culturales” y promovidos por los diplomáticos alemanes e italianos destacados en Salamanca, estas experiencias resultaron esenciales en términos de propaganda y de formación de las falangistas implicadas en organizaciones como Auxilio Social o la Sección Femenina¹⁶. En este contexto de frenesí fraternal entre naciones aliadas, los viajes de las falangistas durante la primera mitad de 1937 abrieron el camino a que otras organizaciones juveniles aprovecharan la red de contactos ya tejida para planear nuevas salidas al extranjero¹⁷. Así ocurrió con una expedición de “Flechas” y “Balillas” con destino a los campamentos italianos que partió del puerto de Sevilla en julio de 1937. A decir del cónsul de Italia en Sevilla durante el acto de despedida en el puerto, los “cuatrocientos cinco niños y doscientas cincuenta niñas” acudían por “invitación del Duce” para hallar allí “el calor espiritual de un ambiente religioso y fraterno,

15. El apelativo “legitimista” fue empleado por primera vez en PAYNE, Stanley G.: *Falange. Historia del fascismo español*. París, Ruedo Ibérico, 1965. El término “Grupo Primo” ha sido acuñado en THOMÁS, Joan María: *El gran golpe. El “caso Hedilla” o cómo Franco se quedó con Falange*. Barcelona, Debate, 2014.

16. DELGADO BUENO, Beatriz: *La Sección Femenina en Salamanca y Valladolid durante la Guerra Civil. Alianzas y rivalidades*. Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca, 2009, pp. 225 y ss. MORANT I ARIÑO, Antonio: *Mujeres para una “Nueva Europa”. Las relaciones y visitas entre la Sección Femenina de Falange y las organizaciones femeninas nazis, 1936-1945*. Tesis doctoral, Universitat de València, 2013.

17. MORANT I ARIÑO, TONI: ““Un anticipo di ciò che speriamo diverrà la nazione futura”. Socializzazione politica nelle organizzazioni giovanili del fascismo spagnolo, 1936-1945”, *Spagna contemporanea*, 53 (2018), 63-84.

que alivia[ría] en ellos las cicatrices de esta guerra”¹⁸. A bordo del barco que les conduciría a Italia, viajaba Sarah Demaris, que probablemente ya fuese militante falangista, bien de la SF, bien del Frente de Juventudes¹⁹. La acompañaban otras falangistas de la SF, como Carolina Zamora, jefe provincial de Córdoba y delegada para el viaje de Pilar Primo de Rivera, y escritores como Ernesto Giménez Caballero, Adriano del Valle o César González-Ruano. Este importante séquito de intelectuales de Falange evidenciaba el carácter diplomático y propagandístico del evento, más marcado si cabe gracias a los discursos y relatos con los que Giménez Caballero fue dando cuenta en la prensa española del éxito de la expedición²⁰.

Demaris no envió crónicas a la prensa española, como lo hicieron sus coreligionarios, pero sí registró sus vivencias en un corpus de poemas que saldría publicado en 1940 bajo el título de *Cristal sobre los aires* (fig. 2). Su opera prima, la única de sus creaciones literarias que llegaría a ver la luz, era una crónica de la guerra y del desamor, un canto a la estética fascista y una apología del ejército. Una de las composiciones más extensas y destacadas, titulada “Mi primer cuento de abuela” estaba consagrada a aquel viaje a Italia, que parecía haber tenido para ella un valor iniciático en el fascismo:

Si es que lo soy con los años. Dedicada a vosotras, camaradas de F.E. que formasteis los “manípolos” que dirigí en Italia. Vuestra “capo-centuria” de entonces os saluda con un ¡Arriba España!”

18. Las declaraciones en “Ayer salió del Puerto de Sevilla, rumbo a Italia, la expedición infantil invitadas por el Duce”, *ABC de Sevilla*, 24 de julio de 1937, p. 10. También dio noticia otra prensa local como *Águilas. Diario de Falange Española Tradicionalista y de las JONS de Cádiz*, 25 de julio de 1937, p. 4.

19. Aunque la expedición fue coordinada entre la SF y el Frente de Juventudes, todo lo concerniente a las niñas fue dirigido por la primera, según se comprueba en las órdenes emitidas desde su Delegación Nacional: Circular n.º 22, de 3 de julio de 1937 (Salamanca), Real Academia de la Historia, Fondo Nueva Andadura, Carpeta 37, documento 17. Los términos de “Balillas” y “Flechas” fueron utilizados desde comienzos de la guerra para designar a los niños y niñas de las organizaciones juveniles falangistas, en clara imitación del modelo italiano. A partir de mayo de 1937, la creación de la Organización Juvenil (OJ) oficializó estas denominaciones. La SF se opuso a que la OJ encuadrara a las menores, pues entendía que, en tanto que mujeres, estas niñas quedaban bajo su responsabilidad. Por ello, no es de extrañar que, en expediciones como esta a Italia en 1937, la Delegada Nacional enviase a una representante de la SF para asegurar la presencia de su organización, así como el control de todo lo que competía a las pequeñas falangistas. SÁENZ MARÍN, Juan: *El Frente de Juventudes. Política de juventud en la España de la posguerra (1937-1969)*, Madrid, Siglo XXI, 1988, p. 32 y ss.

20. Véase a modo de ejemplo el discurso emitido por la radio italiana y reproducido en ABC con el título “A España desde Roma”, *ABC*, 4 de septiembre de 1937, p. 13. Giménez Caballero no solo había sido años antes corresponsal en Roma, sino que era uno de los mejores conocedores del fascismo italiano, sobre cuyo modelo defendía que habría que construir el proyecto imperial y católico de la Falange española. Véase SAZ CAMPOS, Ismael: *España contra España. Los nacionalismos franquistas*, Madrid, Marcial Pons, 2003, pp. 105 y ss.

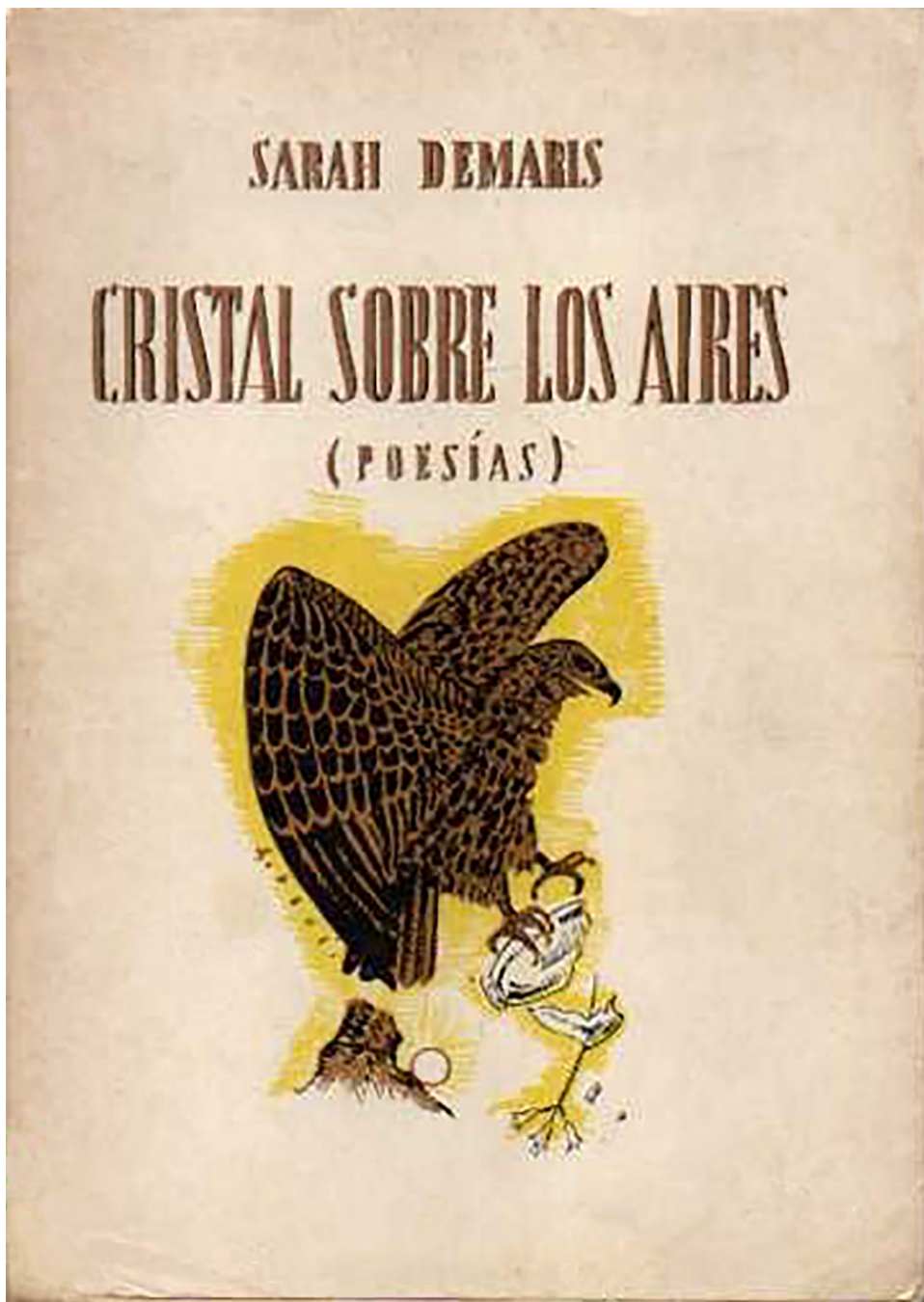


Fig. 2. *Cristal sobre los aires* de Sarah Demaris, Madrid, S. Aguirre, 1940.
Biblioteca Nacional de España.

Era una *nave ospedale*
que iba los mares surcando,
¡blanca!, de algodón en rama,
con velas de esparadrapo.
Y tenía cien puntos rojos
en su centro salpicados.

Esto fué [*sic*] una fantasía
de una noche de verano.

La nave sí que era blanca.
Ni algodón ni esparadrapo.
Hospital de la Cruz Roja.
Y a esos puntos salpicados
que en su centro se veían,
¡boinas rojas les llamábamos!

Mis nietos, al escucharme,
de esto quedarán pasmados,
pues ignorarán el fondo
de mi cuento, ¡tan extraño!

Esto es, les dirá la abuela,
una historia que ha pasado
y que yo viví de joven,
y la cual voy a contaros.

La nave sí que era blanca.
¡Ni algodón ni esparadrapo!
Que esa fantasía fué [*sic*] idea
de un famoso poeta: “Adriano” (1),
que viajaba con nosotros
cuando a Italia nos marchamos
con la expedición de niños
huérfanos: de asesinados
por “la canalla marxista”.
¡Una jauría de malvados!

Había una guerra muy grande
entonces; era entre hermanos.
Todos de este mismo suelo.

Pero a unos les engañaron
los rusos, y les hicieron
matar nobles y cristianos.

Gracias que surgió el Caudillo
que Dios nos designó: ¡Franco!,
y España fué [*sic*] rescatada
de aquellos viles extraños,
y hoy la conocéis hermosa,
una y ¡libre, cual soñáramos!

Pero todas esas cosas
que aquellos años pasaron
nos traspapelan el cuento
que así comenzara “Adriano”:

Era una nave ospedale
que iba los mares surcando...,
¡blanca!, de algodón en rama,
con velas de esparadrapo²¹.

(1) Adriano del Valle

El punto de partida de la composición se situaba en una experiencia propia, lo que hacía de los versos una crónica de su tiempo con valor testimonial equiparable al de las novelas de guerra contemporáneas, pues los datos concretos sobre las localizaciones de los acontecimientos o los participantes no quedaban sacrificados al estilo, sino explicitados de la forma más evidente (véase la aclaración sobre Adriano del Valle). El estilo con el que lo hacía tampoco se separaba un punto del propio de la poesía militante falangista contemporánea, y de la intención de hacerse un hueco en el panorama de esta última provenía, sin duda, el tono exaltado y grandilocuente, además del repertorio de recursos clásicos para demonizar al bando republicano (“la canalla marxista”).

Demaris mantuvo este mismo tono en los versos dedicados al desgarramiento de un amor imposible en guerra, un amor cuyo amado ni tiene nombre ni parece identificarse con el marido de la autora, y cuyo relato poetizado entroncaba con una tradición del amor romántico que muy pronto, en los primeros años de posguerra, quedaría anatemizada por su potencial transgresor de las normas de género²². Así ocurría en versos como “Desamor” o “Desengaño”. Entrelazadas con estas composiciones, aparecían otras, más reseñables si cabe, que ensalzaban los avances técnicos del nuevo siglo: “[...] / ¡Motor de automóvil! / Tu marcha me enerva / Yo

21. DEMARIS, Sarah: “Mi primer cuento de abuela”, *Cristal sobre los aires*.

22. MEDINA DOMÉNECH, Rosa M.^a: *Ciencia y sabiduría del amor. Una historia cultural del franquismo (1940-196)*. Madrid, Iberoamericana, 2013, p. 59; BARRERA LÓPEZ, Begoña: “Estilos emocionales y censuras culturales. La Sección Femenina de FET-JONS en la formación de las españolas de posguerra”, *Ayer*, 124 (4/2021), pp. 251-276. <https://doi.org/10.55509/ayer/124-2021-10>

me siento genio / por las carreteras / mientras pasa rauda / junto a mí la tierra. / [...] / ¡Mecánico siglo! / Te adoro y extraigo / de ti la poesía / de tonadas nuevas. / [...]"²³.

“De este siglo” se titulaba la composición y, para que no quedara duda alguna de la fascinación de su autora por las señas de su tiempo, bajo él se añadía un curioso dibujo en el que aparecían tres figuras superpuestas formando una extraña composición: un coche a gran velocidad, una rueda dentada de un engranaje y dos torres de fábrica. Es difícil saber si Demaris había entrado en contacto con la estética futurista en su viaje a Italia, si la había conocido a través de Giménez Caballero o quizás del ultraísmo de Adriano del Valle. Pero resulta evidente que todo lo que aquel movimiento, impulsado por Marinetti, tenía de celebración de la vida moderna y de admiración por la velocidad y los avances de la técnica se hacía presente en el poemario. Así también lo testimonian aquellos versos en los que se revela ese anhelo de Demaris, que Foxá ya había registrado en sus diarios, por cantar “a los aviadores y los capitales”, por descubrir “el secreto de los trimotores”²⁴. “CABALLEROS del aire! / Aviadores guerreros / que remontáis, audaces, / la guadaña mortífera, / esquivándola al viento/ Si la muerte es altiva / ¡altivo es vuestro gesto! / Que por la Patria es digno / batirse ¡hasta en los cielos!”²⁵.

“Aviación”, como se titulaba este último poema, revelaba el atractivo que Demaris hallaba en una de las vertientes estéticas más paradigmáticas de su tiempo. La centralidad del imaginario sobre la aviación y los pilotos para la configuración del simbolismo fascista ha sido sobradamente señalada²⁶. La experiencia de la Primera Guerra Mundial, vivida en términos de derrota, caos y derrumbe de creencias, originó un deseo de orden rápidamente patrimonializado por los fascismos europeos. Fue en el seno de los movimientos fascistas donde este anhelo derivó en una nueva cultura que elevó a principios rectores la autoridad, la jerarquía, la fuerza y la violencia, y que consecuentemente moldeó nuevas identidades de género acordes a tales patrones²⁷. Estos elementos nodales del fascismo rápidamente se manifestaron en un tipo de estética propia que empleó como tropos figuras consustanciales a la modernidad de entreguerras, como las de la aviación. La relación entre fascismo y aviación no solo fue una vinculación superficialmente estética, sino que apuntaba al origen mítico del fascismo, entendido este como el relato

23. DEMARIS, Sarah: “Mi primer cuento de abuela”, *Cristal sobre los aires*.

24. DEMARIS, Sarah: *Cristal sobre los aires (Poesía)*. Prólogo de Agustín de Foxá. Madrid, Aguirre, 1949.

25. DEMARIS, Sarah: “Aviación”, *Cristal sobre los aires*.

26. ISNENGI, Mario: *L'Italia del Fascio*. Florencia, Giunti Editore 1998, pp. 233-251. ESPÓSITO, Fernando: *Fascism, Aviation and Mythical Modernity*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.

27. MOSSE, George L.: *The Fascist Revolution: Toward a General Theory of Fascism*. Nueva York, Howard Fertig, 1999.

trascendente de renovación y modernidad e incluso velocidad, que formaba parte sustancial del fenómeno²⁸.

Pocas dudas quedan de la existencia en España de una estética que celebraba lo tecnológico y lo nuevo, la velocidad y la guerra, todo ello concentrado en la figura del aviador, un símbolo también presente en las composiciones del llamado “Romancero azul”, las escritas en el bando sublevado durante la guerra. Así quedó reflejado en creaciones contemporáneas a este *Cristal sobre los aires*, poemario de Demaris, como los relatos de *El frente de Madrid* de Edgar Neville o la misma novela de Concha Espina, *Las alas invencibles*, creaciones que demostraban cómo, a pesar de haber sido la tecnología, la aviación y la violencia motivos ya presentes en la literatura vanguardista desde los años veinte, la guerra y el clima de violencia, tan apreciado en sus virtudes estéticas por el futurismo, propiciaron una reactualización de aquellos temas, movida por un espíritu de renovación y cambio consustanciales al fascismo y al falangismo español²⁹. Demaris perteneció a la corriente de escritores en la que estos anhelos de esta particular modernidad se hicieron evidentes. En su caso, además, se cumplió otro de los rasgos comunes a los escritores falangistas: pocos combatieron en el frente y se jugaron la vida en las trincheras. La mayoría, de hecho, vivió el conflicto desde la barrera cantando a sus héroes y mártires, alimentando de diversas formas la que también era una guerra de propaganda. El clasismo de alguno de ellos, como Foxá, no se amilanó ante las consignas revolucionarias y de justicia social, e incluso fue acentuándose durante la guerra. A Demaris habría que situarla aquí, en el punto que une el fervor por la estética rompedora del fascismo y la guerra, con un espíritu elitista y sofisticadamente frívolo. El término de “fascismo aristocratizante”, aplicado a su muy cercano Foxá, le sería totalmente atribuible a ella también³⁰.

Cristal sobre los aires pasó sin ningún problema la censura de su tiempo. La temática del libro no pudo hacer fruncir el ceño a ningún censor y el prólogo de Agustín de Foxá le otorgó además la definitiva garantía de ortodoxia³¹. Con todo, esta obra no dejaba de ser una rara avis para su tiempo. Merece la pena volver sobre el hecho de que quien estuviera detrás de estos escritos fuera una mujer, pues, si bien existen sobrados ejemplos de la autonomía con la que las mujeres de Falange y

28. GRIFFIN, Roger: *Modernism and Fascism. The Sense of a New Beginning under Mussolini and Hitler*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.

29. ALBERT Mechthild: “Destellos futuristas: el progreso tecnológico en el “Romancero azul” de la Guerra Civil (aviación, combate y estética de las ruinas”. En SCHMITZ, Sabine y BERNAL SALGADO, José Luis (coord.): *Poesía lírica y Progreso tecnológico (1868-1939)*. Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2003, pp. 233-261.

30. CARBAJOSA, Mónica y CARBAJOSA, Pablo: *La Corte literaria de José Antonio*, p. 77.

31. Sobre mujeres y censura, véase GRECCO, Gabriela de Lima y MARTÍN GUTIÉRREZ, Sara: “Mujeres de pluma: escritoras y censoras durante el Franquismo”, *Represura* 4 (2019), pp. 77-104.

las JONS actuaron durante la guerra, no fue tan frecuente, sin embargo, que aquellas falangistas transformaran su experiencia vital en obra literaria, explicitando de un modo tan directo como lo hizo Demaris su adhesión a los principios falangistas y, sobre todo, suscribiendo un estilo que, si bien no alcanzaba las cotas de calidad de textos como los de Foxá o Del Valle (presumiblemente, dos de los referentes de Demaris), tampoco iba a la zaga de los poetas falangistas en el manejo de la altisonancia y el énfasis inflamado que, en un contexto de fiebre propagandista, tanto se valoraba, por encima de la calidad literaria de los textos. Es más, Demaris no solo los retrató en sus poemas e incluso homenajeó (como en “Cancionero de guerra”), sino que, según se apreciaba en la composición recogida más arriba a propósito de la travesía en el Ospedale, se situó a sí misma entre los literatos, dejando así constancia de su presencia activa en la empresa falangista, al tiempo que demostraba también su capacidad para poetizar sobre ello. La originalidad de esta primera obra residía en esta convergencia poco común de temas y tono: desde los motivos del amor romántico hasta los temas bélicos, pasando por aquel deslumbramiento de lo moderno, mezclado con experiencias autobiográficas; todo ello reelaborado a partir del estilo propio de los poetas falangistas de su tiempo, con los que se midió en la exaltación de principios políticos y en el empleo del lenguaje lírico. Al fin y a la postre, una personalidad literaria de difícil encaje ya en 1940 que, en los años posteriores y hasta su temprana muerte en 1947, todavía daría otros frutos igualmente complicados de catalogar.

3.—*En los escenarios de posguerra*

En los escasos años transcurridos entre la aparición de *Cristal sobre los aires* en 1940 y su fallecimiento en 1947, Demaris se aventuró con varios proyectos teatrales, cinematográficos y periodísticos. Al tiempo, y a juzgar por su colaboración en publicaciones como *Primer Plano* o *Medina. Semanario de la SF*, Demaris permaneció fiel a su militancia falangista y apegada a los círculos intelectuales de los que ya había empezado a participar años antes. No obstante, dada la originalidad de sus propuestas y lo estrecho del margen de creatividad que en esta década de posguerra se otorgaba a los creadores, ni su cercanía a los grupos de poder ni su militancia falangista bastaron para que su carrera como escritora pudiera despegar.

La elección de los géneros literarios no fue, desde luego, la causa de su fracaso. Si ya durante la guerra Demaris había explorado la poesía, conocedora de la relevancia que esta tenía para la expresión de las metáforas del primer falangismo intelectual y militante, en la temprana posguerra, la autora se lanzó a un género que por entonces cobraba popularidad a pasos agigantados: el teatro musical y, concretamente, la opereta. A lo largo de los años cuarenta, las operetas se popularizaron entre un público de clase media y alta, atraído por la frívola y banal diversión de

sus disparatadas historias, normalmente dedicadas a un tema amoroso³². Tal vez fuera esta buena recepción la que animó a Demaris a escribir en 1942 su propia opereta, titulada *Águilas de Plata. Opereta en tres actos*³³. No lo hizo sola. En la portada del manuscrito inédito figuraban como autores “Sarah Demaris y Fernando José”. Con toda probabilidad —dada su nueva colaboración años después— este último era el nombre de pila del escritor y dramaturgo Fernando José de Larra, descendiente de Mariano José de Larra, y que ya poseía una destacada trayectoria intelectual gracias a sus abundantes publicaciones durante la década anterior. Pese a que había sido un autor reconocido por el gobierno republicano, Larra no tuvo problemas en mantenerse activo tras la guerra, e incluso fue nombrado director del Archivo Museo Teatral en 1936 y delegado del Gobierno en el Teatro Real y director del Museo del Teatro entre 1939 y 1942³⁴.

A pesar de su denominación de opereta, *Águilas de Plata* se parecía poco a otras creaciones de su tiempo. Si bien mantenía tanto las proporciones reducidas en extensión y en personajes como el tono ligero y en ocasiones frívolo, la temática de la opereta era una mezcla entre distopía fascista y melodrama amoroso. La acción se sitúa en Volandia, “país imaginario y en el siglo actual”, y en mitad de una guerra —aunque el espectador no sabe cuál. Volandia es un lugar plagado de “modernas construcciones”, “hidros”, barcos, “lanchones”, aeródromos, aero-clubs y aeropuertos, y es de hecho en uno de estos últimos donde transcurren la mayor parte de las escenas. Entre los personajes volandinos se encuentra un matrimonio que, al no haber podido tener descendencia biológica, ha decidido adoptar a seis niños: “un portugués, un holandés, un alemán, un japonés, un italiano y un ‘moro’”. También participa de la acción una “volandina” controladora aérea, “mujer fatal del aeropuerto”. En tan extraño lugar se encuentra de paso un apuesto aviador español, Ignacio Rivas, predicador de las bondades de su pueblo (“Mi España no quiere vivir triste vida / España ambiciona subir y volar. / España es historia / España es la gloria”) y crítico acérrimo de los tópicos sobre su país o “españoladas”. Inesperadamente, aterriza también en Volandia un avión extranjero con las “alas

32. LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín: *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2009, p. 227.

33. DEMARIS, Sarah y Fernando José: *Águilas de Plata. Opereta en tres actos (el segundo y el tercero sin interrupción)*, 1942. M Moraleda/41. Biblioteca Nacional de España.

34. Fue su libro *Estampas de España. Libro de lectura para muchachos y muchachas*, cuyo contenido ha sido calificado por Carolyn P. Boyd de “nacionalismo democrático”, el que recibió el Premio Nacional de Literatura en 1932, BOYD, Carolyn P.: “El debate sobre la nación en los libros de texto de historia de España, 1875-1936”. En FORCADELL, Carlos y CARRERAS IGLESIAS, Juan José: *Usos públicos de la historia: ponencias del VI Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 145-171, p. 165. LÓPEZ PORTERO, María Jesús: “Los fondos particulares de la familia Larra”, *Quintas Jornadas de Archivo y Memoria. Extraordinarios y fuera de serie: formación, conservación y gestión de archivos personales*. Madrid, 17-18 de febrero, 2011.

de plata”. Su piloto resulta ser una “vedett” uruguaya, bellísima, “modernísima”, que todos toman por espía. Los dos pilotos, el español y la uruguaya, acaban enamorándose y huyendo juntos, dejando a su paso un reguero de volandinas y volandinos con el corazón roto.

El libreto de *Águilas de Plata* marcaba una clara continuidad temática con *Cristal sobre los aires*, porque aquí también acudía Demaris tanto al imaginario de la aviación como quintaesencia de lo moderno y lo fascista, como a las historias de amor y desamor en guerra. Tal vez por ello la aportación de Larra deba considerarse solo en lo que concierne a la escritura teatral, terreno en el que él era especialista y Demaris primeriza. En todo caso, la iniciativa de esta última de recurrir al teatro resultaba acertada, si lo que con ello perseguía era adentrarse en uno de los géneros en los que mejor se reflejaba, a principios de los años cuarenta, el estado de desarrollo de la estética falangista. Wahnón ha defendido que la esencia de lo que se puede denominar “teatro falangista” radica en la figura del líder carismático, que al ser un héroe de guerra concita en torno a sí la admiración de la comunidad. Es él quien propicia la irrevocable unidad y la regeneración de la nación, acabando así con la lucha de clases y declarando la guerra solo a quien se presente como enemigo de la patria³⁵. Más allá de los datos explícitos que evocaban a Volandia como una nación fascista, *Águilas de Plata* sintonizaba con la estética teatral fascista en la primacía concedida a la figura del aviador español, ya héroe bélico cuando se inicia la historia, y coprotagonista de la misma. En este sentido, y también en virtud de las numerosas alusiones a naciones autoritarias y a sus aliados, la obra de Demaris podría considerarse una opereta falangista o, al menos, de inspiración falangista.

Sin embargo, la elección del género, las referencias adulatorias a las naciones fascistas, la inclusión de la figura del héroe y el imaginario de lo tecnológico y moderno no fueron suficiente para que *Águilas de Plata* llegase a cuajar como una producción teatral realizable. A decir verdad, el planteamiento era demasiado bizarro: más allá de la encarnación de las virtudes patrias en el personaje del aviador, no llegaba a ser una obra dedicada a la exaltación de lo nacional —lo cual hubiera encajado en los moldes de la propaganda y quizás hubiera impulsado su representación. Además, aunque la ficción giraba en torno a una pareja que se enamora, la opereta tampoco se limitaba a ser una mera historia de enredo amoroso. Por otro lado, la colaboración de Fernando José de Larra no ocultaba el hecho de que su autora primera fuera una mujer, hecho insólito en el oficio, más todavía en las primeras décadas de la dictadura³⁶.

35. WAHNÓN, Sultana: “The Theater Aesthetics of the Falange”. En BERGHAUS, Günter (ed.): *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*. Oxford, Berghahn Books, 1996, pp. 191-209.

36. Como se puede comprobar en la nómina de compositores que ofrece LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín: *Música y cine en la España del Franquismo*, op. cit.

Mientras la carrera como dramaturga se le resistía, Demaris encontró su espacio como articulista en diferentes publicaciones especializadas en el ámbito del cine. La primera que se puede fechar tuvo lugar en 1942, cuando quiso mostrar su parecer respecto a la profesionalización de las actrices en España. Tras una puntual colaboración con la revista decana de la cinematografía española, *Radiocinema*, que se había empezado a publicar ya durante la guerra vinculada a los sectores falangistas, Demaris comenzó a escribir para *Primer Plano*, la revista sobre cinematografía más importante de las primeras décadas del régimen, muy similar a lo que contemporáneamente representaba *Cinema* en la Italia de Mussolini³⁷.

Desde su aparición en 1940, *Primer Plano* constituyó el espacio de expresión de la intelectualidad falangista deseosa de hallar una síntesis entre el compromiso político (esto es, propagandístico) y la necesaria renovación del cine español desde una perspectiva “cult”, alejada de visiones frívolas, comerciales y tributarias del aparato industrial. A encontrar esta fórmula intermedia colaboraron intelectuales como Ernesto Giménez Caballero, Eugenio d’Ors, Eugenio Montes o Pedro Laín Entralgo, ligados a los sectores culturales oficiales³⁸. Tras una época inicial en la que *Primer Plano* estuvo dirigida por Manuel Augusto García Viñolas, a la sazón Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, la misma pasó a manos de Adriano del Valle a partir de marzo de 1943. No parece casual que justo entonces Demaris comenzara a colaborar en la revista, dando así continuidad a su recién iniciada actividad como articulista cinematográfica. Por un lado, a Demaris y Del Valle se les puede presuponer cierta amistad en estos años, derivada de la experiencia común en aquel viaje a Italia y de la referencia que Demaris hacía al poeta en *Cristales rotos*. Por otro lado, según ha apuntado Joan M. Minguet, tras perder García Viñolas el timón de la revista, *Primer Plano* había pasado a depender del Departamento de Cinematografía de la Delegación Nacional de Propaganda de la Vicesecretaría de Educación Popular. Este cambio de dirección implicó también un viraje en los contenidos de la publicación, que abandonó la línea más intelectual y se abrió a temas amplios, como los reportajes sobre rodajes y las entrevistas a actores y actrices³⁹.

37. DEMARIS, Sarah: “El fulgor de las estrellas”, *Radiocinema*, 79, 30-8-42.

38. MONTERDE, José Enrique: “Hacia un cine franquista: La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945”. En FERNÁNDEZ COLORADO, Luis y COUTO CANTERO, Pilar (coords.): *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*. Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001, pp. 59-82; ORTEGO MARTÍNEZ, Oscar: “Cine, realismo y propaganda falangista: un ejemplo en la revista *Primer Plano*”. En RUIZ CARNICER, Miguel Ángel (coord.): *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*. Vol. 2. Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2013, 394-407.

39. MINGUET I BATLLORI, Joan M.: “La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo: Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de ‘*Primer Plano*’”, *Cuadernos de la Academia*, 2 (1998), pp. 187-201.

La apuesta por una línea editorial más abierta se reflejó en la creación de nuevas secciones, como las dedicadas a entrevistar a actores y actrices de la época con la intención de “desvelar” el lado más humano de unas figuras que constituían referentes sociales aceptables para el régimen durante la posguerra⁴⁰. Demaris participó puntualmente en una de estas secciones, significativamente titulada “Estrellas sin maquillaje”, en la que la escritora trataba de esbozar un perfil de las actrices populares de su tiempo. Las cuestiones abordadas no tenían relación directa con las polémicas teóricas de las que *Primer Plano* se había ocupado en los primeros años —las de cómo crear un cine nacional—. Al contrario, estaban dirigidas a analizar el punto de vista de las actrices acerca del mundo del cine, un terreno en el que Demaris sí parecía tener la autoridad suficiente como para ser ella quien elaborase y condujese las conversaciones. Las dos que se produjeron, una a Conchita Montes y otra a Ana Mariscal, denotaban el interés de la entrevistadora por enfatizar la formación y capacidades intelectuales de las entrevistadas. Si la de Conchita Montes se subtitulaba “no es ingénu[a] [*sic*] ni vampiresa, posee una extensa cultura y es una experta coleccionadora de antigüedades”, la de Ana Mariscal hacía lo propio con la afirmación de que “en la lectura llega hasta Platón y en la música hasta Beethoven”⁴¹.

La capacidad intelectual de las mujeres no era un tema menor en los años cuarenta. En un contexto en el que el discurso dominante del régimen defendió la maternidad y la vida doméstica como destinos irrenunciables y deberes patrióticos de las españolas, el debate sobre las habilidades especulativas de las mujeres quedó muy sujeto a los límites que para él establecieron las voces de autoridad y los espacios oficiales de discusión. Entre las primeras destacaron los científicos —habitualmente médicos— afines al régimen, que empleaban las revistas femeninas como tribunas para exponer sus teorías sobre la naturaleza eminentemente sentimental de las mujeres frente a la predominancia del temperamento racional y lógico de los hombres⁴². Esta postura, cuyas raíces se encontraban en la tradición científica y popular misógina que había ido tomando fuerza en el siglo anterior e indudablemente se fortaleció con la imposición del régimen franquista, convivió no obstante con algunas líneas de fuga discursivas. Sin representar una posición mayoritaria, algunas publicaciones femeninas de la SF, como *Medina*, acogieron en sus páginas las opiniones de quienes creían compatible el desempeño de las

40. Un género bastante común, dada la demanda que existía entre el público de conocer las convicciones morales y políticas, así como la cotidianidad de estas estrellas, según SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente y BENET, Vicente J: “Las estrellas: un mito en la era de la razón”, *Archivos de la Filmoteca*, 18 (1994), 5-11.

41. DEMARIS, Sarah: “Conchita Montes, estrella sin maquillaje”, *Primer Plano*, 21-3-43, s/p.; DEMARIS, Sarah: “En el hogar de Ana Mariscal”, *Primer Plano*, 27-6-43, s/p.

42. BARRERA, Begoña: *La Sección Femenina 1934-1977. Historia de una tutela emocional*. Madrid, Alianza, 2019, pp. 266-315.

funciones propiamente femeninas con el cultivo de algunas materias, como la literatura o la pintura, e incluso el desempeño de algunas (pocas) profesiones⁴³. Más aun, a finales de los años cuarenta, *Ventanal*, otra de las revistas de la SF, se aventuraba a ceder una sección para que las seuistas —las estudiantes universitarias afiliadas al SEU (Sindicato Español Universitario) de la SF— pudiesen expresar sus vocaciones literarias y periodísticas en un tono que tal vez resultó excesivo, dada la rápida supresión de la sección⁴⁴.

En esta línea minoritaria, pero presente, de defensa o expresión de las actitudes intelectuales de las mujeres, las actrices no habían sido sujetos especialmente vindicados. Antes al contrario, su profesión las situaba en la tesitura de corporeizar modelos binarios de ingenuidad o fatalidad derivados ambos del mismo discurso misógino —por más que el segundo, el de la “vampiresa”, pudiera parecer en algún punto transgresor, no era sino proyección de las fantasías y ansiedades masculinas⁴⁵. Pero, como recientemente han puesto de manifiesto los cada vez más abundantes *star studies* sobre el cine de posguerra, la representación cultural de las estrellas cinematográficas, aquella que eventualmente podría repercutir en la conformación de modelos y referentes para los espectadores, no se limitaba solo a los papeles que interpretasen, sino que se construía en una dialéctica entre la personalidad del artista y la ficción que representaba, entre lo ordinario de su vida y lo extraordinario de su profesión⁴⁶. La actividad de Demaris interpelaba directamente a esta última dimensión de cruce, consciente de que la fama de las actrices garantizaría que las opiniones de la entrevistada y la entrevistadora alcanzasen a un público mixto —masculino y femenino—, que era el lector habitual de *Primer Plano*. El propósito de estas entrevistas era aportar ejemplos concretos de profesionales cuya valía no se fundamentaba en su belleza, sino en un cultivo intelectual derivado de su vocación y formación (fig. 3).

Este era el aspecto que Demaris se esforzaba por ponderar en la conversación con Conchita Montes: no solo titulaba la entrevista con aquella afirmación de “posee una extensa cultura...”, sino que, a lo largo de todo el reportaje continuaba subrayando su faceta de coleccionista de antigüedades, de traductora del inglés

43. CENARRO, Ángela: “La Falange es un modo de ser (mujer): discursos e identidades de género en las publicaciones de la Sección Femenina (1938-1945)”. *Historia y Política*, 37 (2017) 91-120.

44. BARRERA, Begoña: “Mujeres falangistas en la universidad franquista. La Sección Femenina del Sindicato Español Universitario (1939-1965)”, *Hispania Nova*, 20 (2022), pp. 436-465. <https://doi.org/10.20318/hn.2022.6466>

45. COUTEL, Évelyne: “La actriz en Primer Plano bajo el primer franquismo: ¿un punto de apoyo para un feminismo amordazado? (1940-1945)”, *Ambigua: Revista De Investigaciones Sobre Género y Estudios Culturales*, 6 (2020), 113-136.

46. ÁLVAREZ RODRIGO, Álvaro: *Fisuras en el firmamento. El desafío de las estrellas de cine al ideal de feminidad del primer franquismo*. València, Universitat de València, 2022.

En
EL HOGAR
de
Ana
MARISCAL

LA ACTRIZ DESCUBIERTA
POR SU HERMANO

En la lectura llega hasta Platón y en
la música hasta Beethoven

HOY vamos a entrevistar a una de nuestras actrices más cultas y mejor preparadas. Una artista que es, ante todo, mujer por su sensibilidad y artista por mujer.

No es frecuente el caso, ya que, por estrellas, muchas de estas gamitas consagradas al óptimo arte se olvidan de que son mujeres, como muchas mujeres no pueden ser artistas por no saber olvidarse de sí mismas.

Frente al gran temperamento de Ana Mariscal, tenemos que pensar que el cine no es para esta artista un refugio, sino una vocación, practicada con emociones incontenibles, de un espíritu que aprendió en la vida y en los libros.

La casa

Estamos en una moderna sala donde todo es claridad de cielo. Como una bendición, penetra por los dos amplios ventanales la luz del sol que tami-
ran las finas cortinas. Dos amplios butacones tapizados lucen ante la chimenea hogar de rosados ladrillos. Sobre ésta, en la pared, destaca un retrato a la acuarela de la actriz. Observamos el sorprendente parecido. Leo su firma. Es de Luis Arroyo. No conocíamos esta nueva faceta del actor que tanto nos emocionara en su papel religioso en *Rosa*.

La simpatía de
trelta en esta
tan doméstica
es la de hacer
cina

Cómo se presenta en
la escena de esta con-
versación Ana Ma-
riscal

Un momento
arreglarse el pe

Fig. 3. Entrevista de Sarah Demaris a Ana Mariscal, *Primer Plano*, n.º 141 (27-6-1943).

y de voraz lectora⁴⁷. Demaris también interpelaba a Conchita Montes acerca de su profesión como actriz y tanto las preguntas como las respuestas marcaban el peculiar carácter de ambas mujeres. Demaris no dejaba pasar la oportunidad de introducir de forma explícita su “yo” en el relato: “¿Recuerda que la conocí durante el rodaje de una de sus más recientes películas? [...] Por un momento [...] temí que se deshiciera aquel imponente maderamen”. Ninguna de las dos nombra

47. Un análisis de la trayectoria de Conchita Montes en *Ibid*.

la película, aunque a buen seguro se referían a *La muchacha de Moscú*, del año anterior. El film había sido dirigido por Edgar Neville, con el que Conchita Montes mantenía una relación sentimental por todos conocida. De hecho, él también sería el director de las siguientes películas protagonizadas por la actriz, de las que hablaba a Demaris sin nombrar, significativamente, al director: “— Proyectamos comenzar en abril otra nueva película. — ¿Bajo la dirección ...? —La misma de Correo de Indias. —¿Guion? —Del mismo autor”⁴⁸. Nada hubiera impedido a la actriz aludir a Neville como director de las películas, omitiendo quizás la relación que existía entre ambos. Pero no lo hizo, tal vez por celos de su intimidad, por no despertar suspicacias, o simplemente porque no creyó necesario incluir una alusión masculina en sus contestaciones (fig. 4).

Algunos de estos motivos tuvieron su eco en la entrevista que, poco después, Ana Mariscal concedió a Demaris. “Hoy vamos a entrevistar a una de nuestras artistas más cultas y mejor preparadas”, anunciaba Demaris para dar comienzo al reportaje. Buena parte de la conversación con la que, por entonces, era conocida por su papel protagonista en la película *Raza* (1941) giró en torno a los libros y a su formación. Si, por lado, Demaris introducía su entrevista comentando un espacio doméstico caracterizado por “estantes de libros, diversidad de ejemplares de los más destacados autores clásicos y modernos”, por otro, de las respuestas de Ana Mariscal, Demaris decidió conservar frases como “Las matemáticas eran mi fuerte. Siempre he sido inclinada a los estudios”⁴⁹. Como ha apuntado Nancy Berthier, a pesar de su paso por filmes como *Raza*, Ana Mariscal fue desde su juventud una actriz multifacética, que también actuaba en teatro y que escribía y pronunciaba conferencias, además de hacer lecturas públicas de poemas en francés⁵⁰. Su inquietud intelectual y su espíritu atrevido eran los elementos que Demaris trataba de poner en el centro de la entrevista.

No habría que perder de vista que estos reportajes firmados por Demaris se publicaron en la misma revista cuya nómina de colaboradores era principalmente masculina y en la que, si bien se realizaban habitualmente entrevistas, estas estaban preferentemente consagradas a los varones, e incluso en algunos casos dedicadas a mostrar la visión que el común del género masculino tenía de actrices —objetos de deseo y a la vez motivo de reticencia dada su vida poco convencional. El tratamiento del perfil intelectual de estas actrices por parte de Demaris ha sido interpretado desde los estudios culturales como uno de los factores que contribuyeron a hacer de estas mujeres agentes de un “feminismo amordazado”⁵¹.

48. DEMARIS, Sarah: “Conchita Montes, estrella sin maquillaje”, *Primer Plano*, 21-3-43, s/p.

49. DEMARIS, Sarah: “En el hogar de Ana Mariscal”, *Primer Plano*, 27-6-43, s/p.

50. BERTHIER, Nancy: “Ana Mariscal, directora de cine bajo el franquismo”, *Hispanística XX*, 14 (1996), pp. 73-92.

51. Coutel, ÉVELYNE: “La actriz en Primer Plano bajo el primer franquismo”, *cit.*



Fig. 4. Entrevista de Sarah Demaris a Conchita Montes, *Primer Plano*, n.º 1271 (21-3-1943).

Considero que la atribución de una posición feminista a Demaris debe ser tratada con cautela. Antes que participe de un movimiento a favor del reconocimiento de derechos de las mujeres, la actividad periodística de Demaris parecía tener un componente auto-reivindicativo, fuertemente individualista, también presente en el discurso de otras mujeres de Falange. Su propósito era obtener reconocimiento como intelectual o, al menos, ganar crédito por su obra. Sin embargo, en vez de aludir a sí misma, Demaris había preferido generalizar sus ideas y hablar de otras actrices, aunque en el fondo se estuviera refiriendo a sí misma, al menos en parte.

Dejando a un lado su poemario de 1940, estas contribuciones en *Radiocinema* y *Primer Plano* fueron lo más parecido a una carrera de proyección pública que Demaris pudo disfrutar en aquellos años de posguerra. A su opereta *non nata* se le sumó un nuevo proyecto que tampoco llegó a ver la luz: la adaptación a guion cinematográfico de la obra *Mariano José de Larra (Figaro)*. *Biografía apasionada del doliente de España*, que Fernando José de Larra publicó en 1944. Poco se conoce del origen de este proyecto e incluso la fecha en la que está datado parece

dudosa⁵². No obstante, la misma existencia del manuscrito testimoniaba la cercanía entre Demaris y Fernando José de Larra, lo que a la vez situaba a la primera en estrecho contacto con los círculos teatrales del Madrid de los años cuarenta, en los que Fernando José de Larra poseía una autoridad indiscutible. Además, esta adaptación cinematográfica puede ser leída como la consecuencia de una mayor cercanía al mundo cine por parte de Demaris, acaso derivada de la oportunidad que su actividad periodística le había otorgado. Finalmente, es de señalar la madurez del trabajo: bastante más extenso que el libreto de *Águilas de hierro*, este guion cinematográfico permitía un desarrollo en profundidad de los personajes gracias a los diálogos e incluía observaciones técnicas específicas, lo que denotaba una mayor profesionalidad y dedicación en la producción del texto. No obstante, el *Fígaro* de Demaris tampoco llegó a las pantallas, sin que haya quedado constancia del motivo por el que esta obra permaneció inédita.

El último testimonio del pensamiento y la obra de Demaris se encuentra en una revista, *Medina. Semanario de la SF*, publicación que suplantó a mediados de los años cuarenta a la primera revista de la organización falangista, *Y. Revista de la mujer nacionalsindicalista*, muy deudora del tono exaltado y propagandístico de los años de guerra. La dirección de *Medina* había pasado por varias manos, entre ellas las de Mercedes Formica, quien había pretendido —según su propio testimonio— dar mayores vuelos intelectuales a la publicación, sin grandes éxitos. Para cuando Demaris intervino en *Medina*, la revista estaba a cargo de Pilar Semprún, antigua activista del asociacionismo católico femenino, ya en la posguerra vinculada y apreciada dentro de la SF⁵³. La elección de una revista femenina por vez primera en la trayectoria de Demaris se entiende bien a la luz del carácter de la publicación: su naturaleza de órgano de expresión de la SF reforzaba la identificación —o al menos las buenas relaciones— de Demaris con el sector falangista, al tiempo que garantizaba una amplia cobertura a sus palabras entre las mujeres de clase media y alta, a las que se dirigía *Medina*.

Titulado “El espíritu no es ni masculino ni femenino”, el contenido del texto firmado por Demaris constituía, de nuevo, un alegato a favor de la capacidad intelectual de las mujeres⁵⁴. Su autora partía de la certeza de que, a la altura de

52. El original de la Biblioteca Nacional aparece fechado en 1940. Sin embargo, la obra en la que está basado este guion, *Mariano José de Larra (Fígaro). Biografía apasionada del doliente de España*, fue publicada en 1944. Es posible que Demaris tuviera acceso al texto inédito de esta segunda y que sobre él imaginara el guion cinematográfico, o que este fuera algo posterior a lo fechado, posiblemente hacia 1944-1945. DEMARIS, Sarah y Fernando José: *Fígaro. Biografía apasionada de Mariano José de Larra. Adaptado a guion cinematográfico de Sarah Demaris*, 1940. MSS/23067/38. Biblioteca Nacional de España.

53. BARRERA, Begoña: *La Sección Femenina 1934-1977*, pp. 112-123.

54. DEMARIS, Sarah: “El espíritu no es masculino ni femenino”, *Medina. Semanario de la SF*, 149, 1944.

EL ESPIRITU NO ES NI MASCULINO NI FEMENINO



Jorge Sans



Isabel la Católica



Eugenia de Montijo



Santa Teresa de Jesús



Juana de Arco

Así como todos los seres vivos poseemos un alma inmortal y única y este alma—o esta alma—no pertenece a género determinado, no está dividida en dos distintas calificaciones o estilos—masculino y femenino—, sino que decimos siempre por igual: «Tu alma es hermana de la mía.» Hermana. Luego son alma la una y la otra. Aunque sean hombre y mujer los que se dirijan esta frase. Igualmente espíritu sólo existe uno: nuestro espíritu. El espíritu vivo de los seres, que nos hace sentir, anhelar, perseguir espiritualmente grandes empresas o elevados fines. Presentir imaginativamente las cosas de la vida. Y aun a veces—las más—las ultraterrenas.

Cuando una persona se muestra capaz de algo útil, algo digno de apreciarse como valor positivo, sea hacia el estilo de capacidad que sea—guerrero, artístico, etc., etc.—, decimos que tiene o posee un enorme espíritu.

Hasta de ciertos enfermos que resisten la adversidad de su mal con paciencia y esperanzado gesto se dice que su espíritu les mantiene y hasta en ocasiones obra el milagro de curarles de su adversidad.

Pues bien: si el espíritu es excelente cualidad del ser humano, un preciado don divino que el cielo ha designado a los seres, ¿por qué ese espíritu activo, capaz, cuando se nos expresa por medio de valores—capacidades femeninas—cae tan mal en determinados sectores masculinos?

¿Misterio? ¿Envidia? ¿Caridad? No es nuestro cometido el descifrar enigmas. Nos limitaremos a comentar solamente.

En esta época de fuertes evoluciones. De concepciones definitivas y radicales, los espíritus en tensión, las capacidades en acción. Como si la saeudida brutal, brusca de las circunstancias por que atraviesa el mundo exigiera la pronta y precisa hora de actuar, de vivir, de ser, mostrando nuestra utilidad—que urge emplear—encaminada hacia algún fin. Se advierte una avalancha, si no arrolladora—por lo numerosa—si considerable—por lo frecuente—de mujeres capaces. Mujeres con espíritu vivo, latente, en acción.

Parece como si influyera en ellas el desempolvase de los tomos antiguos las viejas y eternas historias de mujeres de otros siglos. Éras también, como la nuestra, de luchas encarnizadas y espirituales batallas humanas.

Al aparecer biografías de mujeres inundando las vitrinas iluminadas de las librerías. Isabel de España, Eugenia de Montijo, María Estuardo, Juana de Arco, Santa Teresa de Jesús... Mujeres, mujeres que habían de ser acicate y estímulo, ejemplo para las

generaciones pretéritas. Antaño únicas. Seleccionadas, contadas. Hogaño, mujeres también—a despecho de muchos y para orgullo nuestro—; nombres de mujeres que se barajan por igual entre los seres aptos en la tarea útil de crear, de extender bondades y tácticas en el orden social.

Podríamos citar muchos de estos nombres, pero precisamente si algo existe distinto en la definición de los espíritus—masculino y femenino—esto será tan sólo el abnegado empeño en no imponerse—que demuestra la mujer—y si sólo en ponerse, sumarse a la utilidad. A la acción común.

Condición abnegada y loable que realiza el valor de la feminidad. Sinónimo de SACRIFICIO y AMOR.

Todavía no hará un par de meses que una voz masculina—bendita sea—de suficiente y avalado prestigio se alzó a través del espacio por el micrófono de una importante emisora de España, y con el acento y voz inconfundible de España también, en defensa y aliento de la mujer capaz, activa, con espíritu vivo. No hemos de omitir su nombre. Francisco Casares. Ya que es uno de los pocos que gallardamente se enfrentó a las socomidillas y «cotilleos» inevitables de mesa de café, con armas certeras contra las injusticias que pretenden alzarse contra nuestro sexo.

Ha caducado el axioma cretino y burdo de «La mujer es un animal de melenas largas e ideas cortas». Desde el momento que se llamó a la mujer animal—y al hacerlo es de suponer se incluyera a la propia madre—, ya era una grosería indigna de varón bien nacido. Por eso la mujer nunca se acordó ni lo tomó del todo en consideración. Comprendiendo—con su capacidad mental e ideas de suficiente alcance para juzgar y discernir—que eran seres *sui generis*, no hombres, los que crearon y mantienen hoy el uso del axioma en cuestión. ¿Qué puede echarse en cara a la mujer porque su espíritu—propensa su naturaleza a la endeblez de contextura, por mujer—fuera corrientemente traducido por débil? Influyendo a veces en su propio convencimiento esta creencia, a fuerza de tanto orfreso decir a los demás.

¿Ni porque ese espíritu se haya fortalecido hoy en ella, a través de las pruebas duras de guerra y comoción que alteran el planeta?

No hay más remedio que inclinar la cerviz ante la única y evidente verdad. Hoy por hoy, la mujer es un ser válido. No inútil carga. Débil en apariencia—pero acaso no hay hombres de tamaño mosquito?—, con espíritu fuerte, despierto a toda comprensión. Atento a toda contingencia. Capaz, en último caso, de no pasar de largo tan sólo por la vida. Sino de grabar la huella de sus pasos, marcando un sendero que acaso se ensanchase hasta convertirse en camino por el que cruzara con orgullo de raza y de sexo la pretérita generación.

También Santa Teresa, dentro de su humildad, grabó huella indeleble al paso firme de su tosca sandalia, indicando un camino único, largo y ancho, iluminado de fe. De su buena fe.

SARAH DEMARIS

1944, se estaba asistiendo a un momento de ruptura en el tiempo, un periodo que definía como “de fuertes evoluciones. De conmociones definitivas y radicales, los espíritus en tensión, las capacidades en acción, [de] sacudida brutal, brusca de las circunstancias por que atraviesa el mundo”. Un proceso de transformación que, si en el marco de las culturas políticas fascistas había sido interpretada como la llegada de un *hombre nuevo*, desde la perspectiva de Demaris significaba también el nacimiento de una *nueva mujer*: “se advierte una avalancha, si no arrolladora —por numerosa— sí considerable —por lo frecuente— de mujeres capaces. Mujeres con espíritu latente, en acción”⁵⁵. Más reseñable que esta sugestión por el cambio y por lo nuevo, que había reverberado en toda su obra escrita, era el modo en que esta percepción de la irrupción de un nuevo tipo de mujer enlazaba con el alegato a favor del reconocimiento de las capacidades intelectuales femeninas. Para defenderlo, Demaris recurría a un argumento que, como ha apuntado Ángela Cenarro, tenía un origen católico: el de que el espíritu no tiene sexo y, por tanto, hombres y mujeres nacen en condiciones de igualdad⁵⁶. A pesar de esta igualdad, según Demaris, la mujer había sido machacada, voluntariamente debilitada: “¿Qué puede echarse en cara a la mujer porque su espíritu —propensa su naturaleza a la endebles de contextura, por mujer— fuera corrientemente traducido por débil? Influyendo a veces en su propio convencimiento esta creencia, a fuerza de tanto oírse decir a los demás”. Si no podía recriminársele a la mujer que hubiese interiorizado la inferioridad que otros le atribuían, menos aún se la podría culpar porque “ese espíritu se haya fortalecido hoy en ella, a través de las pruebas duras de guerra y conmoción que alteran el planeta”. Esta nueva mujer “fortalecida” debía mirarse en las “viejas y eternas historias de las mujeres de otros siglos” para reafirmar su potencialidad. Mujeres como Isabel la Católica o Santa Teresa de Jesús, que aparecían ilustrando el artículo, y que justamente por su papel de “patronas” de la SF fueron las figuras femeninas más manipuladas en el intento de la organización de imponer su modelo de feminidad mediante vidas “ejemplarizantes”⁵⁷ (fig. 5).

Es muy posible que este artículo de Demaris no pretendiese funcionar como cierre de su trayectoria. No obstante, el hecho de ser el último testimonio publicado de su pensamiento antes de su temprana muerte en 1947 y, sobre todo, el carácter tan particular de las referencias que en él se entretrejan lo convierten en un imprevisto, y sin embargo ilustrativo, epílogo de su historia. La alusión al periodo de “fuertes evoluciones” que se había abierto con la guerra, dando paso a una *nueva mujer*, no puede desvincularse de su propia experiencia. Aunque actriz desde

55. SAUNDERS, Thomas J.: “A ‘New Man’: Fascism, Cinema and Image Creation”, *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 12-2 (1998), 227-46.

56. CENARRO, Ángela: “La Falange es un modo de ser (mujer)”, *cit.*, p. 113.

57. OFER, Inbal: “Historical Models – Contemporary Identities: The Sección Femenina of the Spanish Falange and its Redefinition of the Term ‘Femininity’”, *Journal of Contemporary History*, 40 (4), 663-674.

principios de los años treinta, Demaris se había podido aventurar a una carrera como escritora gracias a la impresión que la experiencia del conflicto bélico había dejado en ella y, sobre todo, gracias a que se encontraba en el bando ganador de la contienda. Probablemente se viera a sí misma como la personificación de aquellos “espíritus en tensión”, de esas “mujeres capaces” cuya relegación se hacía ya imposible, pues habían llegado para “grabar la huella de sus pasos”⁵⁸. Este autodescubrimiento como escritora había dado paso a una efímera y accidentada carrera, cuyo fracaso parcial no se puede atribuir, por falta de pruebas, al hecho de que fuera mujer. No obstante, en algún punto de aquel breve pero intenso camino debió nacer la necesidad de expresar su malestar con el menosprecio hacia las competencias intelectuales femeninas, y este malestar también parece difícilmente separable del malogro que sufrieron, al menos, dos de sus obras. Este sentimiento dio forma a sus entrevistas con actrices famosas y, sobre todo, emergió en aquel último artículo de *Medina* en el que Demaris, a diferencia de sus escritos anteriores, sí abordaba un tema específicamente femenino, y lo hacía empleando razonamientos católicos y referentes femeninos sancionados por la propia organización; es decir, lo hacía explorando los estrechísimos márgenes que el falangismo femenino permitía para la adopción de una postura individual, crítica con la misoginia contemporánea.

4.—*Conclusión*

Mucho se sabe ya de la cultura política falangista, de sus estrechos lazos con el fascismo transnacional y de su evolución dentro del marco nacional, antes y después de la dictadura. También se ha realizado un esfuerzo considerable por comprender las sensibilidades que cohabitaron dentro de aquel crisol de valores, principios y consignas que fue la Falange de época republicana, primero, y la de Franco después. Todo ello ha permitido rastrear el nacimiento, la gestación y el crecimiento de una cultura política femenina con características propias dentro de Falange. Un avance que, sin embargo, todavía presenta vías posibles de investigación, como la de explorar de qué forma las mujeres de Falange incorporaron, resignificaron e incluso refutaron las lógicas de las organizaciones a las que pertenecieron.

La biografía ofrece una vía de entrada para dilucidar esta última cuestión. El caso de Sarah Demaris así lo acredita, pues su vida (lo que conocemos de ella) ilustra un modo singular de identificarse con un proyecto político, al tiempo que su obra interpreta de una forma personal el lenguaje con el que este se expresa. Su trayectoria es testimonio de la existencia de una cierta diversidad de visiones dentro del universo falangista —incluyendo el femenino—. Una pluralidad que no

58. DEMARIS, Sarah: “El espíritu no es masculino ni femenino”, *Medina. Semanario de la SF*, 149, 1944.

tiene tanto que ver con la lealtad a unos principios ideológicos incuestionables, sino con las distintas formas de las que una misma realidad puede ser experimentada. Prueba de ello fue su vivencia de la guerra, momento compartido por toda su generación, que en su caso resultó un trance epifánico, a la vez que una circunstancia necesaria, gracias a la cual su carrera como autora echaría a andar, aunque sin mucho recorrido posterior. La posguerra, que trajo consigo una época de glaciación intelectual y de coerción de los horizontes vitales de las mujeres, también situó a Demaris en una posición particular: no abandonó su inquietud intelectual para consagrarse exclusivamente a su familia, según establecían los cánones de género que algunas falangistas, como ella, sistemáticamente incumplían; pero tampoco alcanzó notoriedad ni éxito como intelectual, y ello a pesar de su cercanía a los círculos falangistas. Menos aun se circunscribió Demaris a un campo específico, sino que transitó desde el mundo del espectáculo (parece que solo como autora) hasta las colaboraciones periodísticas puntuales.

Esta singularidad de su trayectoria no impide ver en Demaris la reproducción de algunas lógicas compartidas por otras mujeres falangistas que, si bien pudieron no introducirse en Falange con la intención de servirse de los resortes del partido para labrarse una carrera profesional, indudablemente terminaron por aprovechar las oportunidades que les proporcionaba su filiación política para alcanzar autoridad en el ámbito que les convenía. En el caso de Demaris, se trató, sin embargo, de un proyecto parcialmente frustrado que ella implícitamente atribuyó a una discriminación de género. La propia Demaris denunció en sus últimos años esta discriminación, sin profundizar, no obstante, en sus causas, pues hacerlo hubiera supuesto señalar al fascismo español, al que Demaris orgullosamente perteneció, como uno de los causantes de su propio malestar.

5.—Bibliografía

- ALBERT Mechthild: “Destellos futuristas: el progreso tecnológico en el “Romancero azul” de la Guerra Civil (aviación, combate y estética de las ruinas”. En SCHMITZ, Sabine y BERNAL SALGADO, José Luis (coord.): *Poesía lírica y Progreso tecnológico (1868-1939)*. Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2003, pp. 233-261.
- ÁLVAREZ RODRIGO, Álvaro: *Fisuras en el firmamento. El desafío de las estrellas de cine al ideal de feminidad del primer franquismo*. València, Universitat de València, 2022.
- BARRERA, Begoña: *La Sección Femenina 1934-1977. Historia de una tutela emocional*. Madrid, Alianza, 2019.
- “La Sección Femenina en perspectiva. Historias y otros relatos sobre las mujeres de Falange”, *Historia Contemporánea*, 62 (2020), pp. 265-295. <https://doi.org/10.1387/hc.20029>
- “Estilos emocionales y censuras culturales. La Sección Femenina de FET-JONS en la formación de las españolas de posguerra”, *Ayer*, 124 (4/2021), pp. 251-276. <https://doi.org/10.55509/ayer/124-2021-10>
- “Mujeres falangistas en la universidad franquista. La Sección Femenina del Sindicato Español Universitario (1939-1965)”, *Hispania Nova*, 20 (2022), pp. 436-465. <https://doi.org/10.20318/hn.2022.6466>

- BENJAMIN, Walter: "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". En ARENT, Hannah (ed.): *Illuminations: Essays and Reflections*. Nueva York: Schocken Books, 1964, pp. 211-244; ARENDT, Hannah (ed.). Nueva York, Schocken Books, 1968.
- BERTHIER, Nancy: "Ana Mariscal, directora de cine bajo el franquismo", *Hispanística XX*, 14 (1996), pp. 73-92.
- BOYD, Carolyn P.: "El debate sobre la nación en los libros de texto de historia de España, 1875-1936". En FORCADELL, Carlos y CARRERAS IGLESIAD, Juan José: *Usos públicos de la historia: ponencias del VI Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 145-171.
- BURDIEL, Isabel: "La dama en blanco. Notas sobre la biografía histórica". En BURDIEL, Isabel y PÉREZ LEDESMA, Manuel (coord.): *Liberales, agitadores y conspiradores: biografías heterodoxas del siglo XIX*. Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp. 17-48.
- CAMINO, Alejandro: "Carmen Velacoracho: una pro-nazi católica en el primer franquismo (1939-1944)". En DE LIMA, Gabriela, y DE FIGUEIREDO FIUZA, Adriana: *Escrituras de autoría femenina e identidades ibero-americanas*. Madrid-Río de Janeiro, Universidad Autónoma de Madrid, 2020, pp. 131-156.
- CARBAJOSA, Mónica y CARBAJOSA, Pablo: *La Corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*. Prólogo de José-Carlos Mainer. Barcelona, Crítica, 2003.
- CENARRO, Ángela: "Carmen de Icaza: novela rosa y fascismo". En QUIROGA, Alejandro y DEL ARCO, Miguel Ángel: *Soldados de Dios y apóstoles de la patria: las derechas españolas en la Europa de entreguerras*. Granada, Comares, 2010, pp. 373-396.
- "La Falange es un modo de ser (mujer): discursos e identidades de género en las publicaciones de la Sección Femenina (1938-1945)". *Historia y Política*, 37 (2017) 91-120.
- COUTEL, Évelyne: "La actriz en Primer Plano bajo el primer franquismo: ¿un punto de apoyo para un feminismo amordazado? (1940-1945)", *Ambigua: Revista De Investigaciones Sobre Género y Estudios Culturales*, 6 (2020), 113-136.
- DE FOXÁ, Agustín: *Obras Completas III. Artículos y Ensayos (conclusión) Epistolario Familiar y Diverso. Diarios Íntimos. Trajes de España*. Madrid, Editorial Prensa Española, 1976, pp. 694-695.
- DELGADO BUENO, Beatriz: *La Sección Femenina en Salamanca y Valladolid durante la Guerra Civil. Alianzas y rivalidades*. Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca, 2009.
- DEMARIS, Sarah: *Cristal sobre los aires (Poesía)*. Prólogo de Agustín de Foxá. Madrid, Aguirre, 1940.
- GRECCO, Gabriela de Lima y MARTÍN GUTIÉRREZ, Sara: "Mujeres de pluma: escritoras y censoras durante el Franquismo", *Represura* 4 (2019), pp. 77-104.
- GRIFFIN, Roger: *Modernism and Fascism. The Sense of a New Beginning under Mussolini and Hitler*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.
- ISNENGI, Mario: *L'Italia del Fascio*. Florencia, Giunti Editore 1998, pp. 233-51. ESPÓSITO, Fernando: *Fascism, Aviation and Mythical Modernity*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.
- KOONZ, Claudia: *Mothers in the Fatherland. Women, the Family and Nazi Politic*. Abingdon, Routledge, 1987.
- LAGUNA REYES, Alberto y VARGAS MÁRQUEZ, Antonio: *La quinta columna: La guerra clandestina tras las líneas republicanas 1936-1939*. Madrid, La esfera de los libros (2019).
- LARKIN, Erin: "Benedetta and the creation of 'Second Futurism'", *Journal of Modern Italian Studies*, 18:4 (2013), 445-465.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín: *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2009.
- LÓPEZ PORTERO, María Jesús: "Los fondos particulares de la familia Larra", *Quintas Jornadas de Archivo y Memoria. Extraordinarios y fuera de serie: formación, conservación y gestión de archivos personales*. Madrid, 17-18, febrero, 2011.

- MINGUET I BATLLORI, Joan M.: “La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo: Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de ‘Primer Plano’”, *Cuadernos de la Academia*, 2 (1998), pp. 187-201.
- MONTERDE, José Enrique: “Hacia un cine franquista: La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945”. En FERNÁNDEZ COLORADO, Luis y COUTO CANTERO, Pilar (coords.): *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*. Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001, pp. 59-82.
- MORANT I ARIÑO, Antonio: *Mujeres para una “Nueva Europa”. Las relaciones y visitas entre la Sección Femenina de Falange y las organizaciones femeninas nazis, 1936-1945*. Tesis doctoral, Universitat de València, 2013.
- “‘Un anticipo di ciò che speriamo diverrà la nazione futura’. Socializzazione politica nelle organizzazioni giovanili del fascismo spagnolo, 1936-1945”, *Spagna contemporanea*, 53 (2018), 63-84.
- MOSSE, George L.: *The Fascist Revolution: Toward a General Theory of Fascism*. Nueva York, Howard Fertig, 1999.
- OFER, Inbal: “Historical Models – Contemporary Identities: The Sección Femenina of the Spanish Falange and its Redefinition of the Term ‘Femininity’”, *Journal of Contemporary History*, 40 (4), 663-67.
- ORTEGO MARTÍNEZ, Oscar: “Cine, realismo y propaganda falangista: un ejemplo en la revista *Primer Plano*”. En RUIZ CARNICER, Miguel Ángel (coord.): *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*. Vol. 2. Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2013, 394-407.
- PAYNE, Stanley G.: *Falange. Historia del fascismo español*. París, Ruedo Ibérico, 1965.
- RIDRUEJO, Dionisio: *Casi unas memorias*. Barcelona, Planeta, 1979.
- RUIZ FRANCO, Rosario: *¿Eternas menores? Las mujeres en el Franquismo*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- SÁENZ MARÍN, Juan: *El Frente de Juventudes. Política de juventud en la España de la posguerra (1937-1969)*, Madrid, Siglo XXI, 1988.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente y BENET, Vicente J: “Las estrellas: un mito en la era de la razón”, *Archivos de la Filmoteca*, 18 (1994), 5-11.
- SAUNDERS, Thomas J: “A ‘New Man’: Fascism, Cinema and Image Creation”, *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 12-2 (1998), 227-246.
- SAZ CAMPOS, Ismael: *España contra España. Los nacionalismos franquistas*. Madrid, Marcial Pons, 2003.
- SCOTT, Joan W.: “The Evidence of Experience”, *Journal of Critical Inquiry*, 17-4 (1991), 773-797.
- SONTAG, Susan: “Fascinating Fascism”. En SONTAG, Susan (ed.): *Under the Sign of Saturn*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1980, pp. 73-108.
- THOMÁS, Joan Maria: *El gran golpe. El “caso Hedilla” o cómo Franco se quedó con Falange*. Barcelona, Debate, 2014.
- WAHNÓN, Sultana: “The Theater Aesthetics of the Falange”. En BERGHAUS, Günter (ed.): *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*. Oxford, Berghahn Books, 1996, pp. 191-209.
- ZOX-WEAVER, Annalisa: *Women Modernists and Fascism*. Nueva York, Cambridge University Press, 2011.