

“Nunca hemos hablado de cine”: La correspondencia previa al retorno entre Rosa Chacel y Pere Gimferrer

Eugenia Helena Houvenaghel
Universiteit Utrecht 

<https://dx.doi.org/10.5209/chco.100248>

Recibido: 15 de enero de 2025/ Aceptado: 19 de junio de 2025

Resumen. Entre 1962 y 1963, Rosa Chacel (1898-1994), exiliada en América Latina, experimentó un intento frustrado de regresar a España. En 1971 realizó una estancia en España que fue considerablemente más satisfactoria que la anterior. En 1974, finalmente, su retorno definitivo se materializó y fue exitoso. Este trabajo se propone analizar la correspondencia entre Pere Gimferrer y Rosa Chacel, llevada a cabo entre el regreso fallido y el regreso definitivo con el fin de examinar cómo esta correspondencia contribuyó a superar la decepción y a transformar la idea del regreso en una posibilidad viable y atractiva. El análisis de los diálogos sobre el cine, desarrollados en el epistolario entre Chacel y Gimferrer, constituye el eje central de este estudio. El análisis demuestra que dos mundos cinematográficos nacionales en su década de oro, el de Francia y el de Italia, son propicios para ofrecer a los corresponsales un espacio de refugio completamente distinto de su entorno real. El imaginario del cine desempeña un papel central en este contexto previo al retorno, actuando simultáneamente como una vía de escape hacia horizontes internacionales y como un punto de partida para el conocimiento mutuo y el autodescubrimiento. La correspondencia previa al retorno entre Chacel y Gimferrer no solo documenta un intercambio intelectual históricamente significativo, sino que establece un puente entre las ‘dos Españas’. Las cartas son una afirmación del poder transformador del arte, como medio para forjar conexiones y resistir la alienación, tanto a nivel personal como colectivo.

Palabras clave: Retorno; epistolario; cine; exilio; Francia; Italia; Rosa Chacel; Pere Gimferrer.

[ENG] “We Never Spoke About Cinema”: Rosa Chacel and Pere Gimferrer’s Correspondence Prior to Her Return to Spain

Abstract. Between 1962 and 1963, Rosa Chacel (1898-1994), exiled in Latin America, experienced a frustrated attempt to return to Spain. In 1971, she had a stay in Spain that was considerably more satisfactory than the previous one. Finally, in 1974, her definitive return materialized and was successful. This work aims to analyze the correspondence between Pere Gimferrer and Rosa Chacel, carried out between the failed return and the definitive return, in order to examine how this correspondence helped overcome disappointment and transform the idea of return into a viable and attractive possibility. The analysis of dialogues about cinema, developed in the

epistolary exchange between Chacel and Gimferrer, constitutes the central axis of this study. The analysis shows that two national cinematic worlds in their golden decade, those of France and Italy, were conducive to offering the correspondents a space of refuge entirely distinct from their real environment. Cinema's imagery plays a central role in this context prior to the return, acting simultaneously as an escape route toward international horizons and as a starting point for mutual understanding and self-discovery. The pre-return correspondence between Chacel and Gimferrer not only documents a historically significant intellectual exchange but also establishes a bridge between the 'two Spains'. The letters are an affirmation of art's transformative power as a means of forging connections and resisting alienation, both at a personal and collective level.

Keywords: Return; epistolary; cinema; exile; cinema; France; Italy; Rosa Chacel; Pedro Gimferrer.

Sumario. Introducción: Entre ficción y realidad: el género epistolar como espacio híbrido entre dos mundos. 1. El inicio: "Nunca hemos hablado de cine". 2. El distanciamiento del cine español: el viraje hacia otras tradiciones fílmicas. 3. La evasión hacia el trabajo de Fellini, Visconti y Antonioni: "me gusta entrar en su mundo, pase lo que pase". 4. El cine francés como escenario de un debate que aproxima a los correspondientes. 5. ¿"Sería posible que llegue alguna vez a contártelo allá arriba, donde para el funicular...?" 6. El mundo del cine, vía de escape, lugar de refugio y medio de autoconocimiento. 7. Referencias. 8. Cartas citadas del epistolario Rosa Chacel-Pere Gimferrer (Fundación Jorge Guillén).

Cómo citar: Houvenaghel, Eugenia Helena (2025). "Nunca hemos hablado de cine: La correspondencia previa al retorno entre Rosa Chacel y Pere Gimferrer". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 47(2), 309-326

Introducción: Entre ficción y realidad: el género epistolar como espacio híbrido entre dos mundos

Entre 1962 y 1963, Rosa Chacel (1898-1994)¹, exiliada en América Latina desde 1940 (Houvenaghel 2020, 2022, 2023), experimentó un intento frustrado de regresar a España. La experiencia resultó decepcionante, pues no encontró el ambiente cultural propicio para establecerse o dar a conocer su obra (Houvenaghel 2025a). Esta situación la llevó a retornar al exilio de Río de Janeiro en 1963 (Houvenaghel 2025c, 2025d), año que ella misma describió en sus diarios como "el más triste de su vida" (Chacel, 2004: 306). En sus anotaciones personales, manifestó su deseo de olvidar esta experiencia (2004: 292). Después de un período difícil en Brasil (Houvenaghel 2025c; Houvenaghel y Real López, 2025; Masucci Calderaro, 2011), el hispanista Ángel Rosenblat la invitó en 1971 a pasar la primavera en Madrid durante su año sabático (Houvenaghel, 2025b). Su llegada al aeropuerto quedó registrada en su diario, donde destaca especialmente la acogida de "los jóvenes" (Chacel, 2004: 579; Houvenaghel, 2021). Esta estancia resultó considerablemente más satisfactoria que la anterior. Al regresar a Río de Janeiro después de la estancia en Madrid, lo hizo con una renovada percepción de su relación con España. En 1974, su retorno definitivo se materializó gracias a la obtención de la beca Juan March².

¹ Rosa Chacel (Valladolid, 1898 - Madrid, 1994) fue una escritora española perteneciente a la Generación del 27, cuya trayectoria vital y literaria estuvo profundamente marcada por el exilio. Se exilió en América Latina, donde residió principalmente en Buenos Aires y Río de Janeiro durante más de tres décadas. Regresó a España en 1974. Después de su retorno, recibió diversos reconocimientos, entre ellos el Premio de las Letras de Castilla y León (1987) y el Premio Nacional de las Letras (1987), que contribuyeron a su reconocimiento dentro del canon literario español.

² Durante la década de los setenta, Rosa Chacel experimentó un progresivo reconocimiento en España que se materializó en diversos premios y homenajes. La Beca Juan March de 1974 marcó un punto de inflexión, pues le permitió establecerse definitivamente en España después de su largo exilio. En 1976, recibió el Premio de la Crítica por su novela *Barrio de Maravillas*, obra que consolidó su presencia en el panorama literario español. Este período de reconocimiento institucional coincidió con la reedición de varias de sus obras, que hasta entonces habían tenido una circulación limitada en España. Editoriales como Seix Barral y Bruguera comenzaron a publicar tanto sus obras nuevas como reediciones de sus libros anteriores, facilitando el acceso de los lectores españoles a su obra completa.

Este estudio analiza la correspondencia que precedió a su retorno con aquellos jóvenes que la esperaban en el aeropuerto en 1971. Se trata de tres escritores que Chacel conoció a través de cartas entre su retorno fallido de 1963 y su estancia en Madrid en la primavera de 1971. Para comprender el vínculo que Chacel estableció con la juventud española durante esta década intermedia, este trabajo examina la correspondencia iniciada en 1965 con tres jóvenes escritores del grupo de los Novísimos, quienes entonces comenzaban sus trayectorias literarias: Ana María Moix³, Pere Gimferrer⁴ y Guillermo Carnero⁵ (Houvenaghel, 2021).

El acercamiento de estos tres escritores a Chacel desde Barcelona en 1965 dio inicio a una intensa correspondencia. El contacto surgió tras la publicación en España de la segunda edición de *Teresa*, como resultado del primer retorno de Chacel a España en 1962-1963. La novela impactó significativamente en estos jóvenes, motivándolos a establecer comunicación con la autora. Este intercambio epistolar adquiere particular relevancia considerando el contexto de división entre la España del interior y la del exilio. Ninguno de los tres conocía personalmente a Chacel ni estaba familiarizado con su obra. Moix, Gimferrer y Carnero iniciaron el contacto exclusivamente a partir de la lectura de sus textos, desarrollando una relación epistolar que precedió al encuentro personal en España. En sus diarios, Chacel se refería a este grupo poético innovador como un colectivo, “el trébol” (Houvenaghel, 2021), aunque cada correspondencia individual mantuvo características distintivas⁶. Si bien la correspondencia con Ana María Moix ha sido publicada y estudiada, las cartas entre Chacel y los otros dos Novísimos permanecen inéditas. Este trabajo se propone analizar el epistolario entre Gimferrer y Chacel, examinando cómo esta correspondencia contribuyó a superar la decepción del primer retorno fallido y a transformar la idea del regreso en una posibilidad viable y atractiva⁷.

Las cartas intercambiadas entre Chacel y los tres Novísimos se configuran como textos híbridos en los que convergen dos perspectivas principales. Por un lado, incluyen reflexiones sobre arte: interpretaciones literarias, comentarios sobre películas, análisis de conceptos y experiencias artísticas, así como críticas literarias y cinematográficas. Por otro lado, se entretienen relatos y vivencias personales de los correspondientes, ya sea en el exilio o en el interior de España. Por ejemplo, los jóvenes escritores mencionan el ambiente universitario de Barcelona, los estudios y los exámenes, expresan su frustración frente a las limitaciones del

³ Ana María Moix (Barcelona 1947-2014) fue una escritora española que formó parte del grupo de los Novísimos, una generación de escritores españoles que renovó la poesía española en la década de 1970. Su trayectoria literaria comenzó muy temprano con la publicación de su primer poemario *Baladas del Dulce Jim* (1969). Publicó además poemarios como *Call me Stone* (1969) y *No time for flowers* (1971). Como narradora, destacó con novelas como *Julia* (1970), y *Walter, ¿por qué te fuiste?* (1973).

⁴ Pedro Gimferrer (Barcelona, 1945) es un escritor español que pertenece al grupo de los Novísimos. Su trayectoria literaria comenzó precozmente con *Mensaje del Tetra* (1963). Fue *Arde el mar* (1966) la obra que significó su consagración como una de las voces más innovadoras de su generación. En 1970, Gimferrer inició su producción poética en catalán con *Els miralls*. Como director literario de la editorial Seix Barral desde 1969, Gimferrer ha ejercido una influencia considerable en el desarrollo de la literatura española contemporánea y en la difusión de la literatura hispanoamericana en España, promoviendo nuevas voces y recuperando autores fundamentales.

⁵ Guillermo Carnero Arbat (Valencia, 1947) es un poeta español, perteneciente al movimiento de los Novísimos que revolucionó la poesía española a finales del siglo XX. Su debut literario llegó con *Dibujo de la muerte* (1967), publicado cuando tenía apenas 19 años. Su poesía se caracteriza por el culturalismo y la metapoética. Carnero construyó una carrera académica en la Universidad de Alicante (1980-2012), especializándose en literatura española de los siglos XVIII y XIX. El año 2000 marcó la cúspide de su carrera, recibiendo tres importantes premios por *Verano Inglés*: el Premio Nacional de Literatura de Poesía, el Premio Nacional de la Crítica y el Premio de la Crítica Valenciana. Posteriormente recibió el Premio Fastenrath de la Real Academia Española (2002) y el Premio Internacional de Poesía Loewe (2005).

⁶ La temática, extensión y alcance de las correspondencias, custodiada en la Fundación Jorge Guillén, varía entre los tres correspondientes españoles. El intercambio con Gimferrer constituye el más extenso y sostenido (1965-1991), mientras que la correspondencia con Carnero se limita a ocho cartas entre 1966 y 1967. El intercambio con Moix ocupa una posición intermedia, extendiéndose desde 1965 hasta 1975.

⁷ Aunque la correspondencia entre Chacel y Gimferrer continúa más allá de 1974, este análisis se centra en las cartas anteriores al regreso definitivo de Chacel a España (1965-1973).

sistema educativo y discuten eventos históricos como las protestas estudiantiles de 1968. En paralelo, Rosa Chacel comparte episodios como un terremoto en Río de Janeiro, la redacción y publicación de sus libros, su frustración cuando no consigue trabajar, sus experiencias en Nueva York (1959-1961) o en México (1960, Houvenaghel 2023) y sus contactos en México alrededor de 1960. Mientras que las experiencias personales se sitúan en contextos espacio-temporales claramente definidos – una España sometida a la dictadura franquista y una América Latina atravesada por el exilio –, la dimensión artística de las cartas opera con mayor libertad. En este plano, los corresponsales transitan sin restricciones por la cultura de diferentes épocas y geografías, evocando autores y obras de arte. Esta dualidad transforma las cartas en textos híbridos donde convergen dos mundos: el imaginario del arte y la ficción y la realidad concreta de las experiencias vividas por sus autores.

En este análisis, me centraré en un ejemplo especialmente significativo de la dimensión artística en las cartas intercambiadas entre los Novísimos y Rosa Chacel. Las cartas entre Gimferrer y Chacel destacan por la abundancia de referencias al cine, lo que subraya la importancia del cine en sus universos creativos y reflexivos⁸. En particular, exploraré cómo Pere Gimferrer y Rosa Chacel construyen un espacio cultural compartido a través de alusiones al cine y reflexiones sobre aspectos estéticos, colorísticos o narrativos de ciertas películas.

Este epistolario, sin embargo, presenta ciertas limitaciones. En primer lugar, muchas de las cartas de Gimferrer y algunas de Chacel carecen de fecha, lo que nos obliga a inferirla a partir de los contenidos y datos internos de las mismas, así como del desarrollo del diálogo y las respuestas a preguntas planteadas en cartas previas. En segundo lugar, la colección disponible incluye mayoritariamente las cartas de Gimferrer, mientras que se conservan menos misivas de Chacel⁹. Para abordar esta falta de correspondencia de Chacel, complementaré su discurso cinematográfico con anotaciones extraídas de sus diarios de la misma época, así como con referencias al cine presentes en cartas enviadas durante el mismo período a Ana María Moix. Completando el corpus epistolar de este modo, busco reconstruir una visión más completa del diálogo entre Gimferrer y Chacel sobre el cine, así como identificar con mayor precisión su relevancia y funcionalidad en la construcción de un espacio cultural compartido entre los corresponsales.

1. Entre el vivir personal y la historia: hacia otra historiografía desde la visión de las ruinas de la historia

En las primeras cartas intercambiadas entre 1965 y principios de 1966, el diálogo entre Pere Gimferrer y Rosa Chacel se centra principalmente en sus preferencias literarias. Sin embargo, Gimferrer identifica una ausencia temática en su correspondencia: el cine y la pintura, dos expresiones artísticas fundamentales para él. En una posdata, escribe a Chacel solicitándole abordar estos temas: “Nunca hemos hablado de cine y pintura, artes que para mí son importantísimas y ocupan mucho lugar en mi vida. Háblame – y yo en respuesta – al respecto” (Gimferrer a Chacel, s.f. [principios de 1966]). Y es cierto que Gimferrer, ya en su primera carta (Gimferrer a Chacel, 27 de octubre del 1965) enumeró sus preferencias literarias y agregó: “Me interesan también enormemente el cine y la pintura”. Sin embargo, estas disciplinas no fueron objeto de diálogo ni de reflexión en la correspondencia posterior. Esta declaración refleja su interés personal en estos ámbitos y su deseo de compartirlo con Rosa Chacel, quien, como

⁸ Para explorar la relación de Rosa Chacel con el cine, se recomienda consultar las siguientes obras: Rodríguez (1994), Plaza Agudo (2010), Caldero (2010), Silvestri (2015), Miglos (1990) y Rodríguez Fischer (1989). Por otro lado, para profundizar en la conexión de Pere Gimferrer con el séptimo arte, véase los estudios de Carol (2018), Pelfort (1989), Mateos (2014), Geronès (2013, 2014), Benet Cros (2014) y Lavergne (2011).

⁹ El epistolario completo, preservado íntegramente en la Fundación Jorge Guillén, consta de un total de 105 cartas. De ellas, 18 corresponden a Rosa Chacel dirigidas a Pere Gimferrer, mientras que las restantes son cartas enviadas por Pere Gimferrer a Rosa Chacel.

escritora exiliada y miembro de la Generación del 27¹⁰, tradicionalmente mostró un gran interés por estas expresiones artísticas¹¹.

En la década mencionada, el cine ocupa un lugar central en la vida de Rosa Chacel. Durante su estancia en Río de Janeiro, establece una relación cercana con el escritor y crítico de arte Walmir Ayala y el cinéfilo y crítico de arte Mario de la Parra, especialmente este último, con quien comparte su pasión por el séptimo arte. Juntos asisten con frecuencia a exposiciones artísticas y proyecciones cinematográficas, actividades que Chacel registra en su diario, donde las referencias al cine y al arte son recurrentes. En este contexto, la propuesta de Pere Gimferrer de incluir el cine y la pintura en su correspondencia se conecta con una dimensión esencial de la vida cultural de Chacel y complementa su interés por estas expresiones artísticas en el aislamiento de su exilio en Brasil, donde su círculo social se limita a unos pocos amigos cercanos.

Por su parte, Gimferrer también encuentra en el cine un refugio en momentos difíciles. En una carta de octubre de 1966, confiesa: “Ahora, desde que llegué a Barcelona, y después de unos días en que me hallé muy desplazado en la vida de la ciudad [...] voy mucho al cine”. También destaca que durante sus estancias en París, pasó “de seis a ocho horas diarias en el cine” (Gimferrer a Rosa Chacel, 15 de febrero de 1966). En otra misiva, el joven poeta escribe: “El núcleo de personas con quienes trato habitualmente es reducidísimo, y, fuera de ir al cine, apenas hago en todo el día otras cosas que leer y escribir [...]; paso muchas horas encerrado en casa” (Gimferrer a Chacel, sin fecha, 31 de enero [1966]). Este hábito y esta vida solitaria establece un paralelo con Chacel, quien también recurrió al cine como una vía de escape frente a la soledad y el aislamiento durante su exilio. Según su amiga, la pintora mexicana Carmen Parra, quien vivió en Río de Janeiro entre 1968 y 1969, Chacel asistía al cine casi a diario, lo que le ayudaba a sobrellevar su situación de aislamiento y soledad. En una carta a Ana María Moix, Chacel confirma este sentimiento: “El cine me gusta sobre todas las cosas. Estoy por decirle que es lo que me ayuda a soportar el exilio: voy casi a diario” (Chacel-Moix, 1982: 55; Chacel a Moix, 10 de diciembre 1965).

El cine se convierte, en definitiva, en un elemento imprescindible para Rosa Chacel durante su exilio, una forma de soportar el exilio (Silvestri, 2015) y evadirse de sus circunstancias: “Cine ayer y hoy, como única solución – más exacto sería decir disolución” (Chacel, 2014: 107). El cine le permite trascender la realidad personal y trasladarse a otros tiempos y espacios gracias al “hecho de que el visionado de una película posibilite que, de algún modo, dejemos de ser nosotros mismos para trasladarnos al espacio, al tiempo y a la sentimentalidad en que se mueven los personajes” (Plaza Agudo, 2010: 490). Finalmente, tanto Chacel como Gimferrer comparten una particularidad en su relación con el cine: la costumbre de ver repetidamente las películas que consideran significativas. Chacel registra en su diario que su marido no comprende esta inclinación por ver una misma película varias veces, una práctica que, sin embargo, Gimferrer también comparte, refiriéndose, en el epistolario, a su hábito de revisar una película en más de dos o tres ocasiones.

Otro aspecto relevante en el diálogo sobre cine que se desarrolla entre Rosa Chacel y Pere Gimferrer es su interés compartido por la crítica cinematográfica. Durante la década de 1960, Chacel contempló la posibilidad de escribir críticas de cine en Brasil. Sin embargo, diversos factores, como la barrera lingüística y la falta de contactos en revistas locales, impidieron que este proyecto se materializara en la década de los sesenta en Río de Janeiro. A pesar de ello, sus diarios de la época contienen análisis detallados de las películas que veía, lo que refleja su interés por el cine no solo como espectadora, sino también desde una perspectiva crítica. Por su parte, Gimferrer también muestra un interés significativo en la crítica cinematográfica. Como

¹⁰ Para estudios sobre la presencia del cine y de lo cinematográfico en la generación del 27, véase Gubern, Morris y Pérez Bowie. Utrera Macías dedicó estudios a la relación de algunos miembros del grupo del 27 con el cine, como Cernuda (Utrera Macías, 2002) o Alberti (Utrera Macías, 2006).

¹¹ Este interés fue identificado y estudiado por algunos investigadores. Así, Rodríguez (1994) estudia las relaciones de la autora con el cine, incluyendo la educación cinematográfica y las referencias al cine en su obra literaria. Plaza Agudo (2010), a su vez, estudia la presencia del cine en los diarios de Rosa Chacel y destaca su tendencia a la crítica cinematográfica. Silvestri (2015), finalmente, se pregunta por qué el Séptimo Arte le permite a Rosa Chacel soportar el exilio.

crítico de cine, desarrollará una destacada trayectoria¹². Así, la afinidad de ambos corresponsales por el cine y su dimensión crítica constituye un puente simbólico entre sus respectivos mundos, marcados por el exilio de Chacel y la España franquista en la que residía Gimferrer. Al mismo tiempo, el cine emerge para ambos como un medio necesario de refugio, una vía de escape hacia la ficción que les permite distanciarse de un mundo real en el que no se sienten plenamente satisfechos.

2. El distanciamiento del cine: el viraje hacia otras tradiciones fílmicas

En una carta de 1966, Pere Gimferrer expone sus preferencias cinematográficas, destacando las obras y cineastas que aprecia. Es notable la brevedad con la que aborda el cine español, limitándose a mencionar a Luis Buñuel como el único cineasta que le interesa: “Del cine español, solo me interesa Buñuel” (Gimferrer a Chacel, s.f. [principios de 1966]). De manera similar, Rosa Chacel, en su carta del 10 de abril de 1966, reafirma esta postura: “De España, claro está, que sólo se puede hablar de Buñuel, y de éste no siempre” (Chacel a Gimferrer, 10 de abril 1966). Más allá de estas menciones, los corresponsales no retoman el tema del cine español en su correspondencia. En cambio, el cine francés e italiano adquiere un protagonismo considerable.

Aunque reconocen que podrían hablar de Buñuel, no lo hacen ni mencionan ninguna de sus películas en sus cartas. Este silencio pone de manifiesto una resistencia a tomar el cine español como punto de partida. También rechazan el cine del franquismo, que no llega a figurar en su diálogo epistolar. Es relevante recordar que el régimen franquista promovió una política cinematográfica como instrumento de propaganda. Los corresponsales muestran su interés por tradiciones fílmicas alejadas de dicho régimen.

Este rechazo también se evidencia en los diarios de Rosa Chacel de la década de los sesenta. La autora critica el folclorismo y el costumbrismo que prevalecen en el cine español de la época, considerando que presentan una imagen falseada y degradada de la identidad nacional. En sus anotaciones, relaciona esta estética con un intento deliberado de atraer turismo. Por ejemplo, comenta sobre la película italo-española *Il momento della verità* (1965)¹³, que aborda el mundo de los toreros e incluye numerosos clichés de la Semana Santa en Sevilla, configurando un cine costumbrista de baja calidad. Se trata de una película dirigida por Francesco Rosi, cuyo argumento gira en torno a Miguel, un joven español que abandona el campo para buscar oportunidades en la ciudad, logrando éxito solo al convertirse en torero. Chacel encuentra este tipo de producciones mediocres tanto en contenido como en calidad técnica. En una anotación de 1968, escribe con desdén sobre este tipo de cine: “No, decididamente, no vamos a ningún sitio” (Diarios, 453, 29 de noviembre de 1968). Años después, justo antes de realizar una estancia en Madrid en primavera de 1971, ve una película española que denomina *Pistolero del imperio* en Río de Janeiro en 1970. La autora mantiene la misma postura crítica de antes. Es posible que se refiera a *Ocaso de un pistolero*¹⁴, dirigida por Rafael Romero Marchent, cineasta pionero del spaghetti western español.

Ya durante su etapa exílica anterior, en Buenos Aires (1940-1959), Chacel mostró interés por la expresión del carácter nacional en el arte, especialmente en el cine. Publicó en 1949 el artículo “Lo nacional en el arte” (Chacel, 2014: 226-239). En este ensayo, reflexiona sobre la capacidad del cine para transmitir una identidad nacional y concluye que en España, hasta ese momento, no se había logrado. Crítica que en las primeras décadas del siglo XX, el cine español se limitó a una representación superficial y estereotipada de las culturas regionales, lo que evidencia una falta de comprensión y seguridad en la identidad nacional. Sin embargo, concede que el cine histórico español sí logra una dignificación estética al retroceder en el tiempo y representar con autenticidad los valores y gestos de épocas pasadas de España.

Sin embargo, este rechazo al cine español no fue absoluto en la obra de Chacel. Si bien es cierto que en la correspondencia de la década de 1960, que abarca los últimos años del

¹² Publicó crítica de cine en medios como *Destino* y *La Vanguardia*. Véase también su ensayo *Cine y literatura* (1985).

¹³ *Il momento della verità* (1965). Fransico Rosi. Imagen del cartel de la película disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film870799.html> (Consulta: 14 de julio de 2025).

¹⁴ *Ocaso de un pistolero* (1965). Rafael Romero Marchent. Imagen del cartel de la película disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film432662.html> (Consulta: 14 de julio de 2025).

franquismo, Gimferrer y Chacel omiten el cine español, Chacel se abre a nuevas producciones cinematográficas en 1974, el año de su regreso definitivo a España. En la década de 1970 se inaugura el llamado cine de la transición, un período particularmente productivo desde el punto de vista artístico. Aunque los corresponsales no retoman el tema en sus cartas de esta década de los setenta, Chacel documenta en su diario de 1974 (Chacel, 2014, 15 de junio de 1974: 621-622), cuando acaba de instalarse en España, su interés por películas como *El espíritu de la colmena* (1973)¹⁵, de Víctor Erice, y *La prima Angélica* (1973)¹⁶, de Carlos Saura.

El espíritu de la colmena, considerada la obra cumbre de Erice, está ambientada en la posguerra española y es un hito del cine español. Por su parte, *La prima Angélica*, dirigida por Saura y premiada en el Festival de Cannes de 1974, utiliza una narrativa innovadora que entremezcla pasado y presente para explorar los recuerdos de un hombre sobre la Guerra Civil Española. Esta última generó una fuerte polémica en España y fue atacada por sectores ultraderechistas que organizaron protestas frente a los cines donde se proyectaba. En sus diarios, Chacel expresa admiración por *La prima Angélica*, destacando la perfección de su guión, dirección, y las actuaciones, especialmente la del actor que interpreta al esposo de la protagonista, a quien describe como “insuperable” (Chacel, 2014, 15 de junio de 1974: 622). Asimismo, Chacel muestra su predilección por realizar una crítica cinematográfica extensa y reflexiva y dialoga con las interpretaciones de la crítica especializada, con las que a menudo no coincide. En definitiva, en la década de 1960, Chacel y Gimferrer optaron por distanciarse del cine español y se identificaron más con otras tradiciones cinematográficas. Este rechazo, motivado por razones estéticas y culturales, se mantiene hasta el final de su correspondencia, aunque en años posteriores Chacel reconocería, en sus escritos personales, los avances del cine español en obras destacadas de la transición.

3. La evasión hacia el trabajo de Fellini, Visconti y Antonioni: “me gusta entrar en su mundo, pase lo que pase”

El cine italiano ocupa un lugar privilegiado en las preferencias de Gimferrer. El grupo de los Novísimos, efectivamente, es conocido por su tendencia italianista y por su preferencia por ciudades italianas, particularmente Venecia. Para Chacel, quien residió en su juventud en Roma durante algunos años, el cine italiano destaca por su capacidad de transmitir lo nacional. En sus palabras, el cine italiano enfoca “la vida italiana [...] profunda en lo más superficial, con el valor verdaderamente heroico de exponer temas morales, sanos, puros, eternos, latinos sagrados... Ahí está el cine nacional de un pueblo que ha recorrido todos los círculos infernales, pero que todavía puede desnudar su corazón ante la cámara y deslumbrarnos con su belleza” (Chacel 2014: 236). Chacel concluye que por lo que respecta al cine italiano se puede confirmar que “lo nacional, cuando se refleja en el arte como amor, provoca amor” (Chacel 2014: 237).

En su correspondencia con Ana María Moix, Chacel expresa sus preferencias cinematográficas italianas como sigue: “Prefiero, ante todo, a Antonioni, Fellini y –hace un cierto tiempo, pues ha caído pronto– De Sica” (Chacel a Moix, 1982, 10 de diciembre de 1965: 55). La percepción de Gimferrer coincide en la admiración por Fellini pero difiere en su apreciación de la obra de Antonioni y de De Sica. En su misiva a Chacel, el joven poeta declara: “Detesto a Vittorio de Sica, no me gusta demasiado Antonioni, me gusta mucho, en cambio Fellini, Visconti, admiro enormemente” (Gimferrer a Chacel, s.f. [principios de 1966]). Chacel responde confirmando las coincidencias y discrepancias entre sus gustos, estableciendo un punto de partida para el diálogo. Además, Chacel expresa que le atrae evadirse al mundo imaginario de sus cineastas italianos preferidos: “Fellini, Visconti y Antonioni me gustan sin restricciones; me gusta entrar en su mundo, pase lo que pase” (Chacel a Gimferrer, 20 de abril de 1966).

Después de haber establecido de esta manera la base común del diálogo cinéfilo con su corresponsal, Chacel matiza y explica su postura en relación con De Sica:

¹⁵ *El espíritu de la colmena* (1973). Víctor Erice. Imagen del cartel de la película disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film855997.html> (Consulta: 14 de julio de 2025).

¹⁶ *La prima Angélica* (1973). Carlos Saura. Imagen del cartel de la película disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/movieimage.php?imgaid=141426338> (Consulta: 14 de julio de 2025).

Respecto a los italianos casi coincidimos porque yo también detesto en gran parte a Vittorio de Sica, en toda la parte que gusta a la gente, pero tengo buen recuerdo de *Il tetto* (1956) y recuerdo sentimental de sus comienzos o mejor de la época de sus comienzos (sobre esto hay que hablar muy largo porque toda esa época de la postguerra, en la que vosotros no estabais ni pensados tiene enorme importancia para mi generación) (Chacel a Gimferrer, 10 de abril de 1966).

Il tetto representa uno de los últimos ejemplos del neorrealismo italiano, retratando la crisis habitacional en Roma a través de la historia de una joven pareja y su búsqueda de vivienda¹⁷. En contraste, una película posterior de De Sica, *Los girasoles de Rusia* (1970)¹⁸, protagonizada por Sofía Loren y Marcello Mastroianni, recibe una crítica menos favorable de parte de Chacel, en sintonía con la opinión de Gimferrer. Chacel anota en sus diarios:

La película [*Los girasoles*], como De Sica, mediocrita, pero me hizo pensar lo que habría sido nuestro exilio si hubiéramos caído allí en vez de hundirnos aquí. Es posible que con el clima y las dificultades que a gente como nosotros tendrían que haberse creado, es probable, sí, es probable que hubiéramos sucumbido [...]. Tal vez en Rusia no nos hubiéramos conservado, pero ha habido muchos que han podido soportarlo; ahí está el ejemplo de Semprún (Chacel, 2004: 457).

Federico Fellini genera mayor consenso entre ambos corresponsales. Chacel recuerda la actuación de Fellini en *L'amore* (1948). Gimferrer, por su parte, comparte su entusiasmo por la película *Giulietta de los espíritus* (1965)¹⁹, preguntando en su carta del 31 de diciembre de 1966 si Chacel la ha visto. El filme explora la psique femenina a través de una narrativa que combina lo onírico con lo surrealista. A continuación, Chacel hace una crítica especialmente elogiosa de *Blow-up* (1966)²⁰:

Ayer vimos *Blow-up*. [...] ¡Maravillosa visión de Londres! ¡Color extraordinario y silencio! Creo que Antonioni es el único capaz de fotografiar el silencio. Mejor dicho, filmarlo en su cinematicidad. [...] No sé si alguien habrá comentado este rasgo tan original de Antonioni; ya en *El eclipse* me pareció maravillosa aquella noche de verano en que se oye solamente en la calle la máquina de escribir. (Chacel, 2004: 430).

El eclipse (1962), protagonizada por Monica Vitti y Alain Delon, explora el tema de la incomunicación en la Roma moderna. Finalmente, cabe destacar que Chacel realiza una de sus habituales conexiones transnacionales entre el cine francés y el italiano, rasgo que se convertirá en el sello distintivo de su perspectiva cinematográfica. En este caso, traza específicamente un vínculo entre *La dolce vita* de Fellini a través de una película del período temprano, anterior al exilio, del cineasta francés Jean Renoir: *La règle du jeu* (1939). Esta obra es una crítica social que pinta el comportamiento de la aristocracia y la gran burguesía en los últimos años de la década de 1930, mostrando una clase que vive desconectada de las realidades del mundo que la rodea. Chacel, al contemplar este filme, ve en él el germen de *La dolce vita* (1960) y sugiere que la crítica a la superficialidad y la decadencia de las élites sociales en ambas películas tiene raíces comunes. En sus diarios, Chacel relata cómo, estando en Río de Janeiro, asistió con uno de sus pocos amigos, el crítico de arte y experto en cine Mario de la Parra, a una proyección de *La règle du jeu*. La película le impactó profundamente, al reconocer en ella las primeras manifestaciones de la crítica social que después llevaría Fellini a su máxima expresión en *La dolce vita*. Chacel comenta: "Me impresionó mucho ver que era el embrión de *La dolce vita*. Mario [de la Parra] la

¹⁷ Vittorio De Sica. *Il tetto* (1956). Imagen del cartel de la película disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/search.php?stext=il+tetto> (Consulta: 14 de julio de 2025).

¹⁸ Vittorio De Sica. *Los Girasoles* (1970). Imagen del cartel de la película disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film167024.html> (Consulta: 14 de julio de 2025).

¹⁹ Michelangelo Antonioni. *Giulietta de los espíritus* (1965). Imagen del cartel de la película disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film239756.html> (Consulta: 14 de julio de 2025).

²⁰ Michelangelo Antonioni. *Blow-up* (1966). Imagen del cartel de la película disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film488376.html> (Consulta: 14 de julio de 2025).

encontraba envejecida y sin interés; es cierto que resultaba pobre de realización, pero yo trataba de recordar el efecto que nos producía en su tiempo, y era el mismo que ahora nos produce *La dolce vita*" (Chacel 2004: 398). Así, el cine de Jean Renoir se convierte, según Chacel, en un precursor esencial de una tradición crítica que continuaría desarrollándose a lo largo del siglo XX y alcanza un punto culminante en el cine italiano. La película, que ganó la Palma de Oro en Cannes, es un retrato de la decadencia de la alta sociedad romana de la época. El famoso "bacio" (beso) entre Marcello Mastroianni y Anita Ekberg en la Fontana di Trevi es uno de los momentos más icónicos de la película, un símbolo de la búsqueda de la belleza y felicidad en un mundo vacío de significados.

Dejando a un lado la obra de Fellini y pasando al cineasta Luchino Visconti, éste último recibe el aprecio de ambos corresponsales. Chacel comenta que no ha visto algunas películas suyas que Gimferrer sí conoce y menciona, como *La terra trema*²¹. Esta película de 1948 dirigida por Luchino Visconti, es una adaptación cinematográfica de la novela *I Malavoglia*. Esta película, inscrita en el género de la docuficción, se erige como uno de los exponentes más significativos del neorrealismo italiano. Ambientada en un pequeño pueblo de pescadores en la costa de Sicilia, la trama denuncia la explotación a la que son sometidos los pescadores por parte de una familia de abolengo local, reflejando las tensiones sociales y económicas de la época con una profundidad y realismo característicos del movimiento neorrealista. Por su parte, Chacel se refiere a la adaptación que Visconti hizo de *El extranjero* (1967)²², basada en la novela de Albert Camus que Chacel tradujo durante su exilio en Buenos Aires. Chacel considera el film excelente en cuanto a la dirección, aunque cuestiona la interpretación de Marcello Mastroianni como Mersault (Chacel, 2004, 26 de diciembre 1968: 510).

En conclusión, la dinámica de los diálogos revela coincidencias y diferencias en la apreciación de un cine italiano que, si bien incorpora ciertos elementos del neorrealismo italiano, los trasciende en gran medida para buscar la innovación formal. Los dos directores más apreciados por ambos corresponsales – Fellini, Visconti – comparten elementos que definen la modernidad cinematográfica italiana. Entre estos elementos destacan la ruptura con la narrativa lineal tradicional y el uso innovador del tiempo fílmico. Ambos directores coinciden también en su tratamiento de la modernidad urbana y sus efectos en la sociedad y en la psicología humana. Las discrepancias en el diálogo entre Chacel y Gimferrer, especialmente en la valoración de De Sica y en menor medida en la apreciación del trabajo de Antonioni, reflejan diferentes sensibilidades generacionales pero no impiden la construcción de un espacio cinematográfico común. Sobre todo, el intercambio de ideas sobre el cine italiano, tan inconfundiblemente italiano, y dedicada principalmente a la modernidad urbana, está profundamente arraigado en un contexto cultural y geográfico distinto – Roma, Londres o Rusia – que brinda a ambos corresponsales la oportunidad de trascender sus entornos solitarios, distantes y marcados por la división entre la España del interior de la España del exilio. Este diálogo les permite, en fin, converger en un espacio cinematográfico compartido.

4. El cine francés como escenario de un debate que aproxima a los corresponsales

Gimferrer resalta en sus misivas su admiración por el cine francés, un interés que también comparte la escritora Rosa Chacel, quien considera que este es uno de los cines europeos que desde siempre ha tenido carácter nacional (Chacel, 2014: 231). Para Chacel, el cine francés es "netamente francés", es decir, posee el carácter nacional auténtico del que carece el cine español, pero que, como se mencionó en el apartado anterior, se encuentra abundantemente en el cine italiano. La autora sostiene que esta autenticidad se debe a los actores, los espacios y las estéticas de Francia, elementos claramente reconocibles y distintivos del país. Los actores resultan tipos arquetípicos de la cultura francesa, las historias transcurren en ciudades icónicas e

²¹ Luchino Visconti. *La terra trema* (1948). Imagen del cartel disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film169732.html> (Consulta: 14 de julio de 2025).

²² Luchino Visconti. *El extranjero* (1967). Imagen del cartel disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film537948.html> (Consulta: 14 de julio de 2025).

inconfundibles, y las tendencias estéticas del cine francés se vinculan con la creatividad general del país, reflejada también en otras disciplinas. (Chacel, 2014: 231).

Durante su exilio, Chacel mantuvo una conexión constante con la cinematografía francesa y, en general, con la cultura francesa. Especialmente en la década de los cincuenta, mientras residía en Río de Janeiro, el cine francés se convirtió en una de las principales referencias en su diario. Gimferrer compartía esta preferencia. Los cineastas seleccionados por Gimferrer reflejan un gusto que, al igual que en el caso del cine italiano, converge con las preferencias de Chacel. De este modo, los corresponsales lograron construir nuevamente una base común, un punto de partida adecuado para el diálogo y el intercambio de ideas. Chacel responde a Gimferrer en esta línea, confirmando que sus preferencias cinematográficas son, en términos generales, similares: “Tu reseña de predilecciones cinematográficas no difiere mucho de las mías” (Chacel a Gimferrer, 10 de enero de 1966). Sin embargo, Chacel destaca enseguida una diferencia importante: su apreciación de la obra del cineasta Jean-Luc Godard, que no coincide con la de Gimferrer.

Antes de adentrarnos en este caso específico y analizarlo en detalle, comencemos con dos cineastas cuya obra genera consenso entre Gimferrer y Chacel, a quienes Gimferrer denomina “los viejos”. Con esta expresión, se refiere al cine francés de los años cincuenta, previo al surgimiento de la *Nouvelle Vague*. Entre sus figuras preferidas destacan Jean Renoir y Robert Bresson, cineastas profundamente valorados por Gimferrer y cuya elección es también avalada por Rosa Chacel. Este período en el que trabajan Renoir y Bresson, que abarca desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta finales de los años cincuenta, coincide con la introducción del color en las películas, aunque de manera tímida en sus inicios. Jean Renoir, en particular, sobresale como uno de los primeros grandes coloristas del cine francés, especialmente con *Le Carrosse d'Or* (1952)²³. Su uso pionero del color marcó un hito en la cinematografía de la época y tuvo una influencia crucial en el desarrollo del cine francés. Este logro fue pronto seguido por otros cineastas, consolidando así el color como una herramienta narrativa y estética esencial en el medio cinematográfico.

Entre las obras citadas por Gimferrer de Renoir se encuentran *French Cancan* (1955) y *Le Carrosse d'Or* (1952), dos de las principales producciones de Renoir. En *Le Carrosse d'Or*, Renoir abandona el realismo para adoptar un enfoque más feérico, ambientado en el Perú del siglo XVIII. La película, basada en una obra de literatura francesa, la novela *Le Carrosse du Saint-Sacrement* de Prosper Mérimée, combina elementos de cuento de hadas con una crítica social de las relaciones de poder. La interpretación de Anna Magnani, la música de Vivaldi y el uso del color se consideran aspectos fundamentales que contribuyen a la particularidad estética de la película. Por otro lado, *French Cancan* rememora el París de finales del siglo XIX, una ciudad marcada por la efervescencia cultural y la llegada del famoso Moulin Rouge²⁴. A través de una historia centrada en la creación de este cabaret, Renoir no solo celebra el mundo artístico de la época, sino que también reflexiona sobre la interacción entre el arte y las clases sociales. El uso del color, influido por la pintura del padre del cineasta, el pintor Auguste Renoir, otorga a la película una dimensión pictórica que la convierte en una evocación nostálgica de una época destinada a ser trastocada por la guerra. La película aborda las luchas internas de los personajes que buscan el éxito y el reconocimiento, conectando estas luchas con la relación entre el teatro y la vida, el espectáculo y la realidad.

En contraste, Robert Bresson representa una corriente estética diferente, caracterizada por la austeridad formal y una profunda reflexión filosófica. Bresson persiguió, en solitario y alejado de las modas, una representación pura de la “verdad interior” de los seres humanos. En *Procès de Jeanne d'Arc* (1962)²⁵, Bresson aborda el juicio y la ejecución de Juana de Arco de manera austera, eliminando los convencionalismos del cine histórico para presentar una representación minimalista y simbólica de la figura de la santa. A través de diálogos escuetos y un uso preciso de

²³ Jean Renoir. *Le Carrosse d'or* (1952). Imagen del cartel de la película disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film515070.html> (Consulta: 14 de julio de 2025).

²⁴ Jean Renoir. *French Cancan* (1955). Imagen del cartel de la película disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film752648.html> (Consulta: 14 de julio de 2025).

²⁵ Robert Bresson. *Jeanne d'Arc* (1962) Imagen del cartel de la película disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film730204.html> (Consulta: 14 de julio de 2025).

la iluminación, Bresson no solo reconstruye los hechos históricos, sino que invita a una reflexión profunda sobre la moralidad, la fe y el sufrimiento humano. La austeridad en su estilo permite una exploración más intensa de los temas filosóficos, alejándose del espectáculo para buscar la pureza en la representación del sufrimiento y la dignidad de Jeanne, heroína de la historia de Francia.

Aunque ambos cineastas pertenecen a la misma generación, sus trayectorias artísticas se distinguen por enfoques y estilos claramente diferenciados. Jean Renoir, con su estilo accesible y visualmente exuberante, explora temas históricos y literarios nacionales centrados en la Francia de siglos anteriores, destacando por su uso innovador del color. Por otro lado, Robert Bresson se aproxima a la historia de Francia por medio de un minimalismo riguroso y una profunda reflexión filosófica. A través de su tratamiento austero, revisita episodios históricos como la vida de una heroína medieval, replanteando cuestiones existenciales y morales desde una perspectiva introspectiva.

Al abordar la época de la *Nouvelle Vague* de la década de 1960, Gimferrer califica al cine francés, y especialmente la obra de Jean-Luc Godard, como “excelente”. En palabras del joven escritor, Godard es “el mejor cineasta mundial de ahora para mí” (Gimferrer a Chacel, s.f., [1966]). Gimferrer menciona varias películas del director, como *Vivre sa vie*, *Le mépris* y *Pierrot le fou*. Sin embargo, Rosa Chacel manifiesta discrepancias en sus opiniones, señalando que “la mayor divergencia [en nuestras predilecciones cinematográficas] es respecto a Godard” (Chacel a Gimferrer, 2 de enero de 1966). Aunque Chacel no comparte el entusiasmo de Gimferrer, mantiene una actitud abierta al diálogo: “[...] sucede que, a juzgar por tu reseña, le conozco poco [a Godard]. Yo no he visto *Vivre la vie* ni *Le mépris* ni *Pierrot le fou*. No sé de qué años son, pero creo que excepto *Vivre la vie*, que pasaba en París cuando yo estaba y que no sé por qué no llegué a ver, las otras no se han dado en lugares donde yo estuviese” (Chacel a Gimferrer, 20 de abril de 1966). Reconociendo su menor familiaridad con la obra de Godard, Chacel deja espacio para que Gimferrer pueda convencerla, basándose quizás en filmes desconocidos para ella. En su diario, no obstante, Chacel emite una opinión mucho más crítica. Tras ver *Le petit soldat*, anota: “Cine francés [...]. Ayer *Le petit soldat*, tercer Godard que soporto. Extraño e incomprensible el entusiasmo de Pere Gimferrer por este tipo. Para mi gusto es un ejemplar del intelectualismo más empalagoso, amanerado, falso y rastreramente adulator de la modernidad” (Chacel, 2004: 384).

Jean-Luc Godard reflexiona en sus producciones sobre el arte y explora las fronteras entre géneros cinematográficos en *Vivre sa vie* (1962)²⁶, *Le mépris* (1963)²⁷ y *Pierrot le fou* (1965)²⁸. Su cine dismantela las estructuras narrativas clásicas, adoptando una lógica fragmentada y asociativa que subvierte las expectativas tradicionales. En películas como *Pierrot le fou* y *Vivre sa vie*, Godard invita al espectador a participar activamente, rompiendo con las convenciones del cine narrativo. Su obra es reflexiva: convierte al propio medio cinematográfico en objeto de análisis. Por ejemplo, *Le mépris*, basada en la novela de Alberto Moravia, fusiona una crisis matrimonial con una crítica al arte y al comercio en la industria del cine. A través del uso de colores vibrantes y música disonante, Godard plasma, en su narrativa visual, la tensión entre creatividad y mercado. Su cine trasciende las fronteras tradicionales al integrar literatura, filosofía, música, pintura y política, logrando una fusión que desafía las categorías artísticas. *Pierrot le fou*, una de sus obras más radicales, relata las aventuras trágicas de Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) y Marianne (Anna Karina) mientras huyen de una sociedad burguesa. Con un rico tejido de referencias intertextuales, la película combina elementos de cine noir, comedia y filosofía, desafiando la narrativa lineal y proponiendo una innovación formal.

A su vez, Chacel expone en su carta cuáles son las películas en las que basa su opinión negativa sobre el cineasta: “Vi hace tiempo *À bout de souffle* y me gustó poco, luego vi *Alphaville* y no me gustó nada; sobre la primera tal vez pudiera modificar mi opinión, sobre la segunda jamás.

²⁶ Jean-Luc Godard. *Vivre sa vie* (1962). Imagen del cartel de la película disponible en : <https://www.filmaffinity.com/es/film693648.html>. (Consulta: 14 de julio de 2025).

²⁷ Jean-Luc Godard. *Le mépris* (1963). Imagen del cartel de la película disponible en : <https://www.filmaffinity.com/es/film863642.html>. (Consulta: 14 de julio de 2025).

²⁸ Jean-Luc Godard. *Pierrot le fou* (1965). Imagen del cartel de la película disponible en : <https://www.filmaffinity.com/es/film336467.html>. (Consulta: 14 de julio de 2025).

Sobre Godard, en total, como cineasta número uno, es muy posible que llegaras a convencerme, pero tendré que decirte lo que se dice aquí en Brasil, *só vendo*" (Chacel a Gimferrer, 20 de abril 1966)²⁹.

Retomo ahora brevemente las películas que sustentan el juicio negativo de Chacel sobre la obra de Godard. *À bout de souffle* (1960), inspirada en el cine negro estadounidense, presenta personajes alienados y tramas fragmentadas que desafían las nociones tradicionales de héroes y coherencia. Cinco años después, *Alphaville* (1965) llevaría la reflexión de Godard hacia un futuro distópico. Mezclando cine negro con ciencia ficción, la película critica el autoritarismo y la deshumanización tecnológica. Filmada en un París frío y nocturno, *Alphaville* utiliza elementos de diversos géneros como vehículo para un profundo comentario social y filosófico. En cuanto a *Le petit soldat* (1963), que Chacel aprecia un poco más, Godard aborda la guerra de Argelia desde una perspectiva introspectiva, centrándose en los dilemas éticos y políticos de un joven reclutado como espía. Con un estilo minimalista, la película combina el existencialismo con una crítica política, marcando un avance hacia un cine más comprometido. Cabe destacar que esta obra fue primero censurada, en 1960, y no se estrenó hasta 1963.

Sin embargo, a medida que avanza su correspondencia, y quizás influenciada por la opinión positiva de Gimferrer, Chacel comienza a reconsiderar ciertos aspectos del arte de Godard, especialmente en relación con *Pierrot le fou* (1965). En diciembre de 1966, escribe a Gimferrer: "Me decido al fin a participarle que vi dos veces *Pierrot le fou*. Quería haberlo visto tres o cuatro, pero no lo han dado en Copacabana" (Chacel a Gimferrer, diciembre de 1966). En su carta, Chacel reflexiona sobre la "belleza" de la película, retomando una idea previamente planteada por Gimferrer. Sin embargo, amplía esta noción al identificar diversos tipos de bellezas:

Me [habló] usted hace tiempo de la belleza de ese film. Claro, ese es el elemento indiscutible. Y podríamos decir las bellezas porque son de varias índoles. Una es la simple calidad de todo él, la luz, la elección de tonos. Otra es la aparición o paso momentáneo de imágenes pictóricas, preferentemente Jean Renoir, que no solo aparece, sino que se difunde por todo ello –otra los lugares, aquellos árboles, aquellas retamas. En cuanto a belleza no hay un centímetro que no sea perfecto. Belmondo, tan guapo, en esta película es el que menos exhibe su magnífico cuerpo. La chica tiene una línea maravillosa y las dos figuras por entre los árboles colosales son encantadoras. También lo son los interiores blancos, las simples paredes, muebles, todo, en fin. Inciso: me gustaría saber si este film es anterior a *Le bonheur* [de Agnès Varda] porque el mismo tono renoiresco domina" (Chacel a Gimferrer, s.d. diciembre de 1966)³⁰.

Con esta reflexión, Chacel establece un puente entre los trabajos de Jean-Luc Godard, Jean Renoir y Agnès Varda; los dos últimos son cineastas a quienes admira profundamente. Concluyendo sobre el debate en torno a Godard, aunque inicialmente había rechazado la obra de Godard, su interés por *Pierrot le fou* sugiere que el diálogo con Gimferrer ha contribuido a ampliar sus perspectivas cinematográficas y ha creado un espacio para la reconsideración.

Agnès Varda, considerada la "abuela de la *Nouvelle Vague*", ocupa un lugar especial en la historia del cine francés del siglo XX. Aunque contemporánea de cineastas como Godard, Truffaut y Rohmer, su obra se distingue por un tono singular que prioriza las experiencias individuales, especialmente las de las mujeres. Dos películas relevantes en este contexto son *Cléo de 5 à 7* (1962)³¹, conocida tanto por Rosa Chacel como por Pedro Gimferrer, y *Le bonheur* (1965)³², a la que solo Chacel hace referencia y sobre la que volveré más adelante.

Cléo de 5 à 7, dirigida por Varda, es una obra fundamental de la *Nouvelle Vague*. La película sigue a Cléo Victoire, una cantante de cabaret en París, durante dos horas cruciales de su vida

²⁹ "Só vendo" en portugués significa "solo vendo" en español, indicando que la persona únicamente está vendiendo algo y no está preocupándose por otros aspectos de su producto.

³⁰ Las dos películas son del mismo año, 1965.

³¹ Agnès Varda. *Cléo de 5 à 7* (1962). Imagen del cartel de la película disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film670697.html> (Consulta: 14 de julio de 2025).

³² Agnès Varda. *Le bonheur* (1965). Imagen del cartel de la película disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film645249.html> (Consulta: 14 de julio de 2025).

mientras espera los resultados de una prueba médica que podría confirmar un diagnóstico de cáncer. Lo que podría haberse abordado como un melodrama se convierte, en un estudio sutil sobre la percepción de la mortalidad, la identidad femenina y la alienación en la vida moderna. Varda también cuestiona el papel de las mujeres en la sociedad a través de la mirada cinematográfica. Cléo, constantemente observada y objetivada por quienes la rodean, a medida que la historia avanza, comienza a asumir el control de su propia narrativa. Este cambio se refleja en el estilo visual: los primeros planos que subrayan su apariencia física y belleza iniciales ceden paso a tomas más naturales que revelan su humanidad y vulnerabilidad. Este tránsito visual simboliza el proceso de autodescubrimiento y emancipación que atraviesa el personaje.

A partir del cambio de postura de Rosa Chacel sobre Godard y de sus experiencias con el cine de Agnès Varda, se desarrolla un diálogo epistolar entre ambos corresponsales en torno al concepto de la belleza en el cine francés de la *Nouvelle Vague*, con especial atención a las obras de Godard y Varda. Este intercambio se convierte en un espacio de reflexión compartida, donde cada uno expresa y confronta sus perspectivas estéticas. Godard ocupa un lugar central en estas discusiones, ya que Gimferrer lo considera “el cineasta con más sensibilidad para la belleza”. Por su parte, Chacel introduce a Varda como contrapunto, destacando su interés por la cineasta aunque critique ciertos aspectos de su obra, en particular de *Cléo de 5 à 7*.

Al mismo tiempo, en su diario, Chacel incluso baraja la posibilidad de escribir sobre Varda. Según su diario, vio *Cléo de 5 à 7* junto a su esposo: “El domingo por la tarde llegó Timo y fuimos a ver *Cléo de 5 à 7*. No me gustó más que la primera vez, acaso menos, pero principalmente porque la encontré muy pobre o turbia de cámara. Yo tenía la impresión de que era mejor técnicamente” (Chacel, 2004, 17 de abril de 1967: 391). Sin embargo, subraya un aspecto que sí valora: “Por lo demás, siguió gustándome el clima de la Varda, en el que nunca hay nada vulgar, grosero – al estilo bofetada y beso – ni pretencioso, intelectual – al estilo gris Velázquez, esto es, Godard” (Chacel, 2004, 17 de abril de 1967: 391).

Gimferrer, por su parte, ofrece una perspectiva diferente. En una carta de principios de 1966, escribe, sobre la belleza proyectada en el filme *Cléo de 5 a 7*: “Me pareció demasiado bonito para ser bello. Demasiado fabricado y compuesto” (Gimferrer a Chacel, s.f. [1966]). En este punto, establece una comparación entre Varda y Godard, favoreciendo al segundo: “[El cine de Varda] es, además, *rassurant*, mientras que lo de Godard siempre disuena y molesta, una belleza la de Godard más agresiva, más de hoy” (Gimferrer a Chacel, s.f. [1966]). Más adelante, profundiza su crítica: “La belleza de *Cléo* me molesta porque es blanda. No creo en la belleza blanda; en todo caso, será bonitura. La verdadera belleza es demoníaca, encierra en sí un desafío” (Gimferrer a Chacel, s.f. [1966]).

Chacel responde retomando la noción de la “belleza demasiado bonita”, aunque desde un punto de vista distinto, realizando un vínculo transnacional con la literatura italiana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX:

Me extraña que tú encuentres demasiado bonito *Cléo*. Evidentemente, esta bonitura no es lo que podemos llamar belleza, en grande (...). Te creo capaz de inclinarte – cuando quieres – a esa belleza elaborada y compuesta de Gabriele d’Annunzio, por ejemplo. Con la diferencia de que la Varda está menos de acuerdo con su época, eso es cierto, y eso precisamente me resulta simpático en ella. A mí no me gusta la belleza que disuena y molesta. Debe de ser por los muchos años que tengo; no puedo, no puedo plegarme enteramente al gusto actual, cosa que sin duda denota cierto... Pero hay algo que conservo en perfecta juventud: mi sinceridad, mi autenticidad en los gustos, que me permite afirmar mis debilidades (Chacel a Gimferrer, 20 de abril 1966).

Así, Chacel completa la diferencia entre su concepto de belleza y el de Gimferrer, que ya había abordado en una misiva anterior desde una perspectiva más filosófica:

Para mí, la verdadera belleza, la más dura, es apolínea y no encierra un desafío, sino un mandato. La otra, la demoníaca, la dionisiaca, solo es dura en lo primitivo, en lo salvaje que desafía con terror, no con belleza. Dionisiaca por dureza, lo que en nuestra época hay de duro – el atletismo y el maquinismo – es apolíneo, canon físico y matemática, y el que no

sepa geometría no entra. Nuestra época busca la belleza dionisiaca para activarse, para no decaer por saturación de normas" (Chacel a Gimferrer, 10 de octubre de 1966).

En este contexto, Chacel retoma la oposición entre Varda y Godard y vuelve sobre *Cléo de 5 à 7*, reconociendo sus limitaciones: "No insisto en el parangón Varda-Godard porque, en primer lugar, nunca te dije que *Cléo* me entusiasmase. Me pareció un buen principio, y su feminidad patente no me molestó por ser total; el tema concuerda con la forma". Para abrir la discusión más, agrega una referencia a otra película de Varda, *Le bonheur*, suponiendo que Gimferrer no la conoce: "Supongo que no has visto *Le bonheur*, puesto que no dices nada, pero hablar de esto sería hablar de pintura y de otros problemas que el tema de la pintura arrastra, de modo que lo dejo para otro día" (Chacel a Gimferrer, 10 de octubre de 1966).

En *Le bonheur* (1965), Varda utiliza, efectivamente, colores vibrantes y una estética luminosa para explorar la idea de la felicidad femenina dentro de la sociedad burguesa. Esta película examina las complejidades de la vida familiar y las emociones humanas, cuestionando las certezas aparentes de la felicidad, la fidelidad y el amor. A través de una narrativa engañosamente sencilla, Varda desafía las convenciones del melodrama para presentar una reflexión más profunda y provocadora. Uno de los aspectos más destacados de *Le bonheur* es el color y estilo visual, al que Chacel se refiere al destacar su carácter "renoiresco". La película está marcada por el uso de colores brillantes y saturados que evocan la pintura impresionista. Estos colores, presentes en los paisajes y en los interiores, no solo contribuyen a la estética del film, sino que también funcionan como una herramienta narrativa al conectar con las emociones que los personajes proyectan o intentan reprimir.

En conclusión, el diálogo epistolar entre Chacel y Gimferrer sobre cine francés se convierte, así, en una vía rica y dinámica para explorar y debatir ideas sobre la belleza en el cine. A través de sus cartas, ambos exponen no solo sus gustos personales, sino también sus concepciones estéticas. Este intercambio no solo refleja su pasión por el cine, sino también su capacidad para transformar sus discrepancias en un terreno fértil de reflexión, en el que el cine de Godard y Varda actúa como catalizador para articular y comparar visiones, cuestionar certezas y encontrar nuevos puntos de conexión. Así, su correspondencia se erige como un ejemplo de cómo el debate y la discusión pueden fortalecer el espacio compartido del cine.

También quiero destacar un tema clave que emerge en esta sección dedicada a los diálogos sobre el cine francés: la atención de Chacel por el uso del color y su ojo para la dimensión pictórica en las películas francesas. El color, tan innovador y revolucionario en el cine de la época, se presenta, para Chacel, como un elemento omnipresente y transformador en la narrativa visual, que también se conecta con la pintura. Comencé esta sección reflexionando sobre el uso vibrante y expresivo del color en la obra de Renoir, y la misma sección culminó con una referencia al uso del color en la obra de Varda. Esta cineasta demuestra que el color no solo embellece la imagen, sino que también se convierte en un lenguaje propio que comunica emociones y significados.

5. ¿Sería posible que llegue alguna vez a contártelo allá arriba, donde para el funicular...?

Finalmente, antes de pasar a las conclusiones, es necesario destacar que Pere Gimferrer desarrolla, durante la década de los sesenta, un profundo interés por otra estética cinematográfica nacional: la del cine estadounidense de los años 20 y 30. Si bien esta fascinación no se manifiesta extensamente en los diálogos epistolares, encuentra su máxima expresión en su poemario *La muerte en Beverly Hills*. Esta obra, gestada durante el período de la correspondencia aquí estudiada y escrita en 1967, vio la luz en 1968. El poemario construye un mundo onírico sustentado en diversos elementos, entre los que cobran especial relevancia las películas de Hollywood y, particularmente, sus actores. La obra, estructurada en ocho poemas sin título, materializa de manera singular la intersección entre el lenguaje fílmico y el literario (Lavergne, 2011). Los versos, caracterizados por su naturaleza "fílmica" (Sánchez Mateos, 2014: 13), evidencian una innovadora aproximación a la escritura poética. El poeta emplea "la técnica cinematográfica del barrido", reproduce "la trayectoria visual de la cámara de video" (Sánchez Mateos, 2014: 8). La obra no se limita a evocar escenas cinematográficas aisladas, sino que las articula en forma de secuencia y crea así un flujo narrativo que emula el montaje cinematográfico (Sánchez Mateos, 2014: 12).

El germen de este proyecto también tiene su lugar en los diálogos cinematográficos del epistolario entre Rosa Chacel y Gimferrer. En una carta de 1966, Gimferrer aborda el cine estadounidense y señala que Chacel vivió, en la edad que él tiene ahora, el nacimiento “del cine de Hollywood años 30” (Gimferrer a Chacel, s.f. [1966]). Destaca la importancia que este cine estadounidense tiene para él y la diferencia entre vivirlo desde dentro, como Chacel, quien vivió esta época, y no desde fuera, como él mismo: “Para mí, estas y otras cosas existían ya, eran base de experiencia” (Gimferrer a Chacel, s.f. [1966]).

En una carta anterior, Chacel le había relatado sus conversaciones cinematográficas con Luis Cernuda en México durante el verano de 1960. Estas conversaciones, centradas principalmente en los actores, despiertan un gran interés en Gimferrer: “Quisiera que me contara más, si no le importa, de sus conversaciones cinematográficas con Cernuda. [...] Para mí, y eso se verá en ese libro nuevo que muy lentamente preparo, son también importantísimos algunos actores: Humphrey Bogart, Montgomery Clift, estos dos sobre todo, y también las grandes estrellas-mito: Marilyn Monroe, Jeanne Moreau, el primer Marlon Brando, la Joan Crawford de los años 30, Audrey Hepburn, etc.” (Gimferrer a Chacel, s.f. [1966]). El libro del que habla es, obviamente, *La muerte en Beverly Hills*, centrado en actores de Hollywood y caracterizado por técnicas filmicas llevadas a la literatura.

Chacel le había revelado que en México, en el año sesenta, mantuvo un estrecho contacto con Luis Cernuda: “He hablado tanto con Luis de cine, principalmente de los actores. De una de esas conversaciones brotó el poema ‘Cuando el amor muere’; algún día te contaré. ¿Será posible que llegue alguna vez a contártelo allá arriba, donde para el funicular...?” (Chacel a Gimferrer, 10 de octubre de 1966).

En esta pregunta se puede observar cómo el retorno de Chacel comienza a materializarse en su imaginación, y cómo los diálogos sobre cine crean un espacio propicio para cultivar este deseo de volver a España. Estas conversaciones epistolares sobre el séptimo arte no solo sirven como punto de encuentro intelectual, sino que también actúan como puente entre su presente en el exilio y un futuro posible en su tierra natal. El cine, en este contexto, trasciende su papel como mero objeto de discusión cultural para convertirse en un vehículo que facilita la visualización y eventual materialización del retorno.

6. Conclusión: el mundo del cine, vía de escape, lugar de refugio y medio de autoconocimiento

En conclusión, los mundos cinematográficos que más fascinan a Chacel y Gimferrer en la década de los sesenta coinciden con dos tradiciones nacionales que, en palabras de Chacel, tienen un carácter nacional claro: el cine italiano y el francés. Estos mundos se destacan porque son reconocibles, gracias a los ambientes de ciudades bien conocidas, gracias a sus actores y una estética propia e inconfundible. En este sentido, se trata de mundos cinematográficos y nacionales propicios para ofrecer a los corresponsales un espacio de refugio claramente definido y completamente distinto de su entorno real de los años 1960. La correspondencia entre Rosa Chacel y Pere Gimferrer ejemplifica cómo su conocimiento del mundo cinematográfico proporciona un espacio adecuado para la conexión intelectual y emocional, trascendiendo las heridas de la España dividida de aquel entonces, marcada por el exilio y la dictadura, el aislamiento y la represión cultural. El mundo del cine francés e italiano les libera y les conecta. Para ambos corresponsales se trata de una experiencia solitaria o compartida con pocos en sus respectivos contextos – ya sea en Barcelona o en Río de Janeiro –, experiencia que se convierte, sin embargo, en un espacio de conexión a través de las cartas intercambiadas.

El diálogo epistolar entre Chacel y Gimferrer sobre el cine italiano y francés en su época de oro, así como el silencio compartido sobre el cine español, les brinda la oportunidad de intercambiar ideas. Se trata de un tema que ambos conocen bien, aunque desde perspectivas distintas. Cada uno aporta fragmentos distintos de información, ya que han visto diferentes películas y abordan el cine desde sus propios puntos de vista generacionales y geográficas. En este intercambio, se observan momentos en los que los roles se invierten: hay filmes que el joven Gimferrer conoce, pero la experimentada Chacel no, y viceversa. Este cruce de conocimientos enriquece

sus reflexiones sobre el séptimo arte y, al mismo tiempo, subraya cómo el compartir un universo cinematográfico común refuerza el vínculo entre ambos corresponsales.

El cine desempeña un papel central en este contexto previo al retorno, actuando simultáneamente como una vía de escape hacia horizontes internacionales y como un punto de partida para el conocimiento mutuo y el autodescubrimiento. Este dinamismo pone de manifiesto que el cine, al igual que otros objetos culturales, trasciende su función como tema de análisis para convertirse en una zona de contacto: un espacio donde se negocian identidades culturales, se exploran las perspectivas del “otro” y se reflexiona sobre uno mismo. Este intercambio fomenta un sentido de pertenencia compartida, aunque matizado por diferencias, y prepara el regreso de Chacel a España. El proceso de discusión cinematográfica le ha permitido a Chacel comprenderse mejor a través de la mirada de la nueva generación española, al mismo tiempo que ha facilitado que esta juventud entienda mejor a Chacel en su exilio. No es únicamente una cuestión de coincidencias entre las partes, sino, sobre todo, del valor intrínseco de la dinámica de la discusión: un constante ir y venir de argumentos, ejemplos y perspectivas. Esta interacción, llevada a cabo por medio de las cartas, es activa y reflexiva y se configura como un camino privilegiado para conocer tanto al otro como a uno mismo, reafirmando el poder transformador del diálogo cultural.

En definitiva, la correspondencia entre Chacel y Gimferrer no solo documenta un intercambio intelectual significativo, sino que establece un puente entre el interior y el exilio, articulando un espacio artístico donde la crítica y la apreciación dialogan con libertad. Las cartas no son solo un registro de su tiempo, sino también una afirmación del poder transformador del arte, como medio para forjar conexiones y resistir la alienación, tanto a nivel personal como colectivo.

7. Referencias

- Benet Cros, Carlota (2014): “Terenci Moix, Pere Gimferrer y el cine clásico de Hollywood”, en José Manuel Del Pino, ed., *América, the beautiful: la presencia de Estados Unidos en la cultura española contemporánea*, Madrid, Iberoamericana, pp. 81-100.
- Calderaro, Sergio Massucci (2011): “Rosa Chacel: el lenguaje del exilio desde Rio de Janeiro”, *Espéculo*, 1, pp. 1-10.
- Cardullo, Bert (2008): *Five French Filmmakers: Renoir, Bresson, Tati, Truffaut, Rohmer. Essays and Interviews*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- Castro Neves, Roberto de (2012): *Cinema De Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini*, Mauad, Artes y Cultura Edición.
- Carol Geronès, Lidia (2013): “Pere Gimferrer, cinéfilo, crítico, teórico y ‘amateur’ del cine”, *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 20, pp. 109-122.
- Carol Geronès, Lidia (2014): “Drácula, the vampire in Catalonia: between literature and cinema through Pere Gimferrer”, *Catalan Review*, 28, pp. 107-117.
- Carol Geronès, Lidia (2018): “Pere Gimferrer and cinema: between Hollywood and Iberian cinema Avant-garde”, en Xavier Payá y Laura Sáez, eds., *National identities at the crossroads: Literature, stage and visual media in the Iberian Peninsula*, London, Francis Boutle, 2018, pp. 120-129.
- Chacel, Rosa y Ana María Moix (1982): *De mar a mar*, Madrid, Comba.
- Chacel, Rosa (2014): “Lo nacional en el arte”, en Rosa Chacel, ed., *La Lectura es secreto*, Madrid, La linterna sorda, pp. 226-240.
- Chacel, Rosa (2004): *Diarios. Obra Completa Volumen IX*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- Gimferrer, Pere (1999): *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1999.
- Gubern, Román (1999): *Proyector de Luna. La Generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama.
- Houvenaghel, Eugenia Helena (2020): “La construcción del yo en el Exilio: el público argentino de Rosa Chacel”, *Romance Studies*, 38, pp. 80-92. doi: 10.1080/02639904.2020.179460
- Houvenaghel, Eugenia Helena (2021): “La juventud de los años 20 ante el espejo de la nueva generación: el epistolario Chacel-Moix (1965-1968)”, en López García, José Ramón et al., eds., *Puentes de diálogo entre el exilio republicano de 1939 y el interior*, Sevilla, Renacimiento, pp. 315-330.

- Houvenaghel, Eugenia Helena (2022): "La ruta de Buenos Aires a París: Rosa Chacel en la Argentina francófila", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 22, pp. 55-65, doi: 10.5209/alhi.85124.
- Houvenaghel, Eugenia Helena (2023): "La red mexicana de Rosa Chacel: su correspondencia con Tomás Segovia, Inés Arredondo y Concha de Albornoz, 1954-1972", *Literatura mexicana*, 34, 2, pp. 25-57. doi: 10.19130/iifl.litmex.2023.34.2/0023S01X7922.
- Houvenaghel, Eugenia Helena (2025a): "Buscando un público lector europeo: el epistolario inédito de Rosa Chacel con Eleni Kazantzakis durante su estancia en Europa (1961-63)", en José Ramón López García, (ed.), *La alada Hélide: el exilio republicano de 1939 en Grecia*, Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, en prensa.
- Houvenaghel, Eugenia Helena (2025b): "Rethinking Exile through trans-exilic networks: Rosa Chacel and Angel Rosenblat building community beyond Spanish Republican Exile", *Lectora*, 31, en prensa.
- Houvenaghel, Eugenia Helena (2025c): "El giro ético de la traducción en el exilio: Traducción como responsabilidad en la migración forzada, ilustrada por el caso de Rosa Chacel y Waldir Ayala en Brasil", *Ogigia*, 38, en prensa.
- Houvenaghel, Eugenia Helena (2025d): "Rosa Chacel's trans-exile Contact as a way of inhabiting Exile: Creating a Hellenic Space in Río de Janeiro", *Orillas*, 14, en prensa.
- Houvenaghel, Eugenia Helena e Inmaculada Real López (2025): *Rosa Chacel, imagen y palabra. Su epistolario con Carmen Parra y Alberto Gironella*, Madrid, Ediciones Universidad Complutense de Madrid, en prensa.
- Lavergne, Lucie (2011) : "Ecriture poétique, écriture cinématographique dans deux recueils de Pere Gimferrer: *La muerte en Beverly Hills* et *De extraña fruta y otros poemas*", en Annick Allaigre, Marina Fratik y Pascale Bhibaudeau, eds., *De la littérature à l'image et de l'image dans la littérature*, Espagne-Italie, XXe et XXIe siècles, 52. Disponible en : <https://uca.hal.science/hal-01323796v1/document> (Consulta: 14 de julio de 2025).
- Mateos, Zoraida Sánchez (2014): "Gimferrer: poesía y cine en un instante plástico", *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, 16, pp. 5-16. Disponible en: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/37577> (Consulta 14 de julio de 2025).
- Miglos, Danièle (1990): "El pequeño mundo de Rosa Chacel", *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 6, 2, pp. 245-307.
- Morris, Brian C. (1993): *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía.
- Parra, Carmen (2025): *El tono, como la conmoción del alma*, en Eugenia Houvenaghel y Inmaculada Real López, *Rosa Chacel, imagen y palabra. Su epistolario con Carmen Parra y Alberto Gironella*, Madrid, Ediciones Complutense (en prensa).
- Pelfort, Josep. (1989): "El cinema al'Dietari. Aproximació a l'estudi de les relacions cinema-literatura a l'obra de Pere Gimferrer", *Marges, Els: revista de llengua i literatura*, 39, pp. 109-119.
- Pérez Bowie, José Antonio (1996): *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España (1896-1936)*, Salamanca, Librería Cervantes.
- Plaza Agudo, Inmaculada (2010): "El cine en la obra autobiográfica de Rosa Chacel en el exilio: de elemento de catarsis a objeto de crítica", en Antonio Fernández Insuela et al., eds, *Congreso Internacional Setenta años después. El exilio literario español de 1939*, Oviedo, KRK, pp. 483-500. Disponible en web: <https://e-spacio.uned.es/entities/publication/941043e1-74ae-4e03-85c3-ec2fc351074b> (Consulta: 22 de septiembre de 2024).
- Rodríguez, Ana (1994): "La Escuela de la mirada: notas sobre la influencia del cine en Rosa Chacel", en María Pilar Martínez Latre, *Actas del congreso en homenaje a Rosa Chacel: ponencias y comunicaciones*, Logroño, Universidad de la Rioja, pp. 51-74. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=555078> (Consulta 14 de julio de 2025).
- Silvestri, Laura (2015): "Rosa Chacel e il cinema", *Oltreoceano: rivista sulle migrazioni*, 9, pp.141-148.
- Utrera Macías, Rafael (2002): *Luis Cernuda: recuerdo cinematográfico*, Sevilla, Fundación El Monte.
- Utrera Macías, Rafael (2006): *Poética cinematográfica de Rafael Alberti*, Sevilla, Fundación El Monte.

8. Documentación citada: Cartas citadas del epistolario Rosa Chacel – Pere Gimferrer (Fundación Jorge Guillén)

- Carta de Pere Gimferrer a Rosa Chacel, 27 de octubre de 1965, Fundación Jorge Guillén, FJG RCH05 112
- Carta de Rosa Chacel a Pere Gimferrer, s.f. [principios de 1966], Fundación Jorge Guillén, FJG RCH08 057
- Carta de Pere Gimferrer a Rosa Chacel, 15 de febrero de 1966, Fundación Jorge Guillén, FJG RCH05 121
- Carta de Rosa Chacel a Pere Gimferrer, 20 de abril de 1966, Fundación Jorge Guillén, FJG RCH08 059
- Carta de Pere Gimferrer a Rosa Chacel, 10 de agosto de 1966, Fundación Jorge Guillén, FJG RCH05 111
- Carta de Pere Gimferrer a Rosa Chacel, s.f. [mediados de 1966], Fundación Jorge Guillén, FJG RCH05 113
- Carta de Pere Gimferrer a Rosa Chacel, s.f. [mediados de 1966], Fundación Jorge Guillén, FJG RCH05 114
- Carta de Rosa Chacel a Pere Gimferrer, 10 de octubre de 1966, Fundación Jorge Guillén, FJG RCH08 067
- Carta de Pere Gimferrer a Rosa Chacel, s.f. [finales de 1966], Fundación Jorge Guillén, FJG RCH05 115
- Carta de Pere Gimferrer a Rosa Chacel, 12 de noviembre de 1966, Fundación Jorge Guillén, FJG RCH05 128
- Carta de Pere Gimferrer a Rosa Chacel, 18 de marzo de 1967, Fundación Jorge Guillén, FJG RCH05 118