

ANDRÉS SORIA OLMEDO

RELACIONES ENTRE TEORÍA POÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN EL ÁMBITO DEL VANGUARDISMO ESPAÑOL: ALGUNAS NOTAS (1909-1931)

1. El punto de partida general de las líneas que siguen es la consideración de las distintas formaciones de vanguardia, con su amplísima variedad geográfica y diacrónica, como dotadas de ciertos caracteres comunes, proporcionados por el cambio de situación que sufren las producciones artísticas ante el avance del industrialismo en las sociedades occidentales, con su inevitable preferencia por lo útil, dentro de la escala de valores, por aquello que pueda ser aprovechado inmediatamente por las necesidades productivas.

Este cambio social tiene inmediatas y profundas repercusiones sobre el terreno de lo artístico y lo literario; es un tema sobre el que se han escrito muchas y valiosas páginas¹, de manera que no nos detendremos demasiado en él; baste con recordar que en muchos casos la respuesta estética a este estado de cosas será la consideración del arte como un lenguaje autónomo, dotado de unas leyes propias y autosuficiente frente a la realidad exterior.

Esta premisa está en el fundamento de una nueva reflexión sobre la lírica, cuya clave residirá en la profundización de las leyes propias de la poesía y en la consideración de ésta como un mundo completo, propio y exento, dotado de vías claras o misteriosas, por las que el artista debe adentrarse. Como ejemplo paradigmático y resumidor de esta orientación, que recibe diversos nombres, «art pour l'art», «poesía pura», «poesía absoluta», podríamos recordar a Stéphane Mallarmé.

Por otro lado, la creencia en el poder de la palabra y en la autonomía del objeto estético lleva a la identificación entre arte y vida, y al intento de construir una vida auténtica en donde no se encuentren las dificultades que la sociedad uti-

¹ Vid., entre otras muchas, Walter Benjamin, *Iluminaciones/2*, Madrid, Taurus, 1972; André Reszler, *Marxismo & cultura*, Barcelona, Fontanella, 1976; Massimo Cacciari, «Dialéctica de lo negativo en la época de la Metrópoli», en *De la metrópoli a la vanguardia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972; Ezio Raimondi, *Techniche della critica letteraria*, Turín, Einaudi, 1967; Guido Guglielmi, «Idea e ideología della letteratura moderna», en *Letteratura come sistema e come funzione*, Turín, Einaudi, 1967; Marcelin Pleynet, *La enseñanza de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977; Concepción Féliz Lubelza: «Lo que hizo posible a Picasso: sobre el vanguardismo y su estética», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XI, 1974, páginas 199-207. Además, los ya clásicos volúmenes de Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Seix Barral, 1961, y Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, México, F. C. E., 1955. A decir verdad, la bibliografía sobre el tema es abundantísima.

literaria impone al artista. En este caso se producen varias tendencias que afectan, sobre todo, al aspecto comunicativo de la obra artística y a la actitud moral de los artistas, desde los distintos tipos de dandysmo (en los cuales caben posturas políticas progresistas y ultrarreaccionarias) hasta la participación en movimientos revolucionarios, desde el desprecio al pequeño burgués o al «putrefacto», hasta las agresiones indiscriminadas contra el público de dadaístas y surrealistas.

Entre estos dos polos se mueve la actividad de los grupos de vanguardia, de la «revolución en el arte» al «arte en la revolución»², sin que con esta frase queramos simplificar o pasar por alto los importantes matices y variantes estéticas de estos movimientos.

Por lo que se refiere al terreno de la crítica artística y literaria, y a las teorías estéticas, su evolución guarda ciertos paralelismos; el final del siglo asiste a la quiebra del positivismo, que confiaba en aislar el objeto artístico apresándolo en la red de sus determinaciones, y a la reaparición de una serie de teorías vitalistas e irracionistas (Bergson, Nietzsche, Ortega) que ponen el acento sobre la independencia de lo artístico respecto de las determinaciones exteriores y sobre la necesidad de estudiarlo en sí mismo. También se trata de un tema en el que no nos detendremos, por conocido³. Dos citas, una del terreno de la literatura y otra del artístico, pueden darlo por saldado. Afirma Croce en una carta a Vossler: «Insomma, ciò che bisogna contraporre è la considerazione teoretica pura (arte, filosofia, storia, e la manipolazione pratico-mnemonica (e naturalistica)»⁴, y Worringer, en la página inicial de su libro *Astracción y empatía*: «Nuestras investigaciones parten del presupuesto de que la obra de arte, como organismo autónomo, se coloca ante la naturaleza en posición paritética y, en su esencia más profunda, *rebutye* toda implicación con ella, entendiendo por naturaleza la superficie visible de las cosas»⁵.

Estas actitudes engendran, aunque no de manera inmediata, un acercamiento al arte y la literatura contemporáneas, cuyas preocupaciones teóricas son muy parecidas; por otro lado estos puntos de partida teóricos dan lugar a que las distintas artes tiendan a ser vistas desde un mirador sintético, capaz de contemplar sus distintas manifestaciones⁶. Rozamos la vieja idea historiográfica que considera a los fenómenos artísticos como dependientes del «Zeitgeist», el espíritu de época que impregnaría con rasgos comunes todas las manifestaciones culturales, artísticas y literarias. Es un material resbaladizo que se debe manejar con pinzas para no caer en esquematismos; sin embargo, hemos de tener en cuenta que la comunidad estética de las artes es un punto básico en el futurismo, y en mayor o menor medida, en las demás formaciones de vanguardia; es decir, los manifiestos y proclamas que las caracterizan vienen a proporcionar un tronco estético común, del que surgen las diversas ramas, y esta operación es intencionada. Cada «ismo» traduce una actitud estética e ideológica previa que se desdobra en las diversas teorías y prácticas parciales, las cuales se desarrollan en relaciones de contigüidad, conteniendo rasgos comunes y rasgos específicos, cuyo porcentaje varía según los casos.

² Juan Carlos Rodríguez, «Poesía de la miseria / miseria de la poesía», en *Lecturas del 27*, Granada, Universidad, 1979.

³ *Vid.*, para la crítica, entre otros: René Wellek, *A history of modern criticism, 1750-1950. Volume four. The later nineteenth Century*, Londres, Jonathan Cape, 1970, y *Concepts of criticism*, New-Haven, Londres, Yale University Press, 1963; Jost Hermand, *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900*, Stuttgart, Metzler, 1965.

⁴ *Carteggio Croce-Vossler 1899-1949*, Bari, Laterza, 1951, pág. 60.

⁵ Citamos por la traducción italiana, Turín, Einaudi, 1975, pág. 75. (Hay trad. española, México, F. C. E.)

⁶ *Vid.* Hermand, *Op. cit.*, «Das Streben nach Synthese», págs. 6-20.

2. En España, durante este período de finales del XIX y comienzos de nuestro siglo, es la gran renovación del Modernismo (entendido, siguiendo a críticos eminentes⁷, como un movimiento de tipo general) la que ocasiona que el país «se ponga en hora con Europa», abriéndolo a la recepción de movimientos artísticos originados en distintos puntos de Europa: el simbolismo y los movimientos de vanguardia.

Dicha recepción se efectúa por dos vías independientes en principio, pero que terminan por encontrarse en el curso de su acomodación en España: una es la de los jóvenes entusiasmados y deseosos de militar en formaciones semejantes a las de sus modelos europeos, y otra, la de los intelectuales novecentistas, d'Ors y Ortega sobre todo, que aceptan las novedades en el conjunto de sus esfuerzos por incorporar a España a la comunidad intelectual europea. Con todo, el proceso es largo y nada simple, y su resultado confiere al vanguardismo español no pocos rasgos que lo singularizan. Por una parte, y resumiendo mucho, hay que recordar que la vitalidad del Modernismo basta, por ejemplo, para que Cansinos Assens, uno de los iniciadores del vanguardismo, llame a su movimiento «ultranovecentismo», proponiendo la superación de éste y no la ruptura con él. Por otra parte, es precisamente la oportunidad de diálogo y colaboración ofrecida por los sectores ilustrados del pensamiento burgués la que dificulta a las vanguardias juveniles y militantes su radicalismo vanguardista, en lo que éste pudiera tener de corrosivo y provocador⁸; si en Europa se produce el enfrentamiento, en España se llega al compromiso, en distintos grados, de modo que desde muy pronto se comienza a hablar, por parte de los jóvenes, de «vanguardia constructiva», la cual es aupada por estos sectores, pero a cambio de destacar su intrascendencia y arrinconar sus aspectos de provocación antiburguesa. Ortega y la *Revista de Occidente* constituyen ejemplos claros de este proceso, aunque —hay que decirlo— esto no implica un juicio de valor sobre los resultados estéticos, tan a menudo espléndidos.

En el terreno de la teoría, el grueso del vanguardismo español bebe en doctrinas de inspiración cubista, que se funden, en el curso del proceso antes mencionado, con teorías formalistas de origen alemán. En muchos casos, estas directrices afectan por igual a la literatura y a las artes plásticas; nos referiremos a algunos ejemplos de libros y artículos que revelan o contribuyen a aclarar esta comunidad de intereses, sin pretender en absoluto agotar el tema.

3. El servicio principal que debemos al ultraísmo, fundamentalmente a través de sus revistas, es el acarreo de información relativa a los movimientos europeos de vanguardia, con un neto predominio de las teorías francesas, cubistas, como decimos: Max Jacob (de quien Cansinos traduce fragmentos del *Cornet à Dées* en la revista *Cervantes*⁹), Apollinaire, Reverdy y Huidobro aparecen en estas revistas. Sus coincidencias teóricas son notables: Si Apollinaire en *Los pintores*

⁷ Vid. Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882-1932), Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, prólogo; Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Notas de un curso* (1953), edición, notas y prólogo de R. Gullón y E. Fernández Méndez, México, 1962; R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1963; E. Valentí Fiol, *El primer modernismo catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona, Ariel, 1973; Ned Davidson, *El concepto de modernismo en la crítica hispánica*, Buenos Aires, Nova, 1971, y los artículos recogidos por Lily Litvak en *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1975.

⁸ Jaime Brihuega, en el apartado «La vanguardia artística hasta los años treinta: algunas bases para un debate» del prólogo de su antología *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales*. Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931, Madrid, Cátedra, 1979, perfila, muy acertadamente, los rasgos de la timidez vanguardística en España.

⁹ Núm. 1, enero 1919, págs. 55-61.

cubistas: Meditaciones estéticas había dicho en 1913 «lo que diferencia al cubismo de la pintura antigua es que no se trata de un arte de imitación, sino de un arte de concepción que tiende a elevarse a la creación»¹⁰. Reverdy, desde el campo de la poesía proclamaba que «Crear la obra de arte que tenga su vida independiente, su realidad, y que sea su propio fin, nos parece más noble que cualquier interpretación fantasista de la vida real...»¹¹, y Huidobro, en 1914, había afirmado que «el poeta es un pequeño dios» (*Non serviam*).

Estas declaraciones que, apuntan a sentidos similares, y valen tanto para la poesía como para la pintura, son recogidas por Gerardo Diego, entonces discípulo de Huidobro, y expuestas con claridad, también en *Cervantes*¹². Diego acude a la crítica de arte para su explicación, y transforma la frase de Apollinaire: «el cubismo es a la pintura tradicional lo que la música es a la literatura» en la siguiente regla de tres: «cubismo es a la pintura tradicional lo que a la poesía tradicional es X», y continúa: «la incógnita ha sido despejada por el creacionismo, que extrae la imagen de la sucia mezcla retórica» (pág. 25). En conclusión, la imagen múltiple, dice Gerardo Diego, intraducible a la prosa, «Es la Poesía, en el más puro sentido de la palabra» (pág. 27). Y es también la música, con lo cual el paralelismo entre las artes es completo, una vez traspasada la barrera de lo impuro (mezcla retórica o mimesis).

En otro plano, hay que recordar lo que la revista *Ultra*, aparecida en 1921, supuso como ejemplo de renovación formal, tipográfica e iconográfica, en el panorama de las publicaciones de la época, y es d'Ors quien lo atestigua en una temprana glosa titulada «*Ultra* tiene razón»¹³ (1922). La razón de *Ultra* es, ante todo, visual, al romper con la estructura amazacotada de las revistas de tipo modernista.

4. Como hemos dicho más arriba, el vanguardismo español entró, desde muy pronto, en una «etapa constructiva», para cuya formación es clave la influencia de Ortega, apreciable en *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre, y por supuesto, en la *Revista de Occidente*.

4.1. Sería aburrido y poco útil extenderse en la obra de Ortega, para lo cual no somos competentes. Con todo, debemos recordar que Ortega, desde sus primeros escritos, se ocupó de cuestiones estéticas. Su formación germánica le permitió adaptar y digerir teorías anteriores a la Primera Guerra Mundial, como la doctrina de la «Einfühlung» o empatía, defendida por Th. Lipps, la «Visibilidad pura» (Reine Sichtbarkeit) de Fiedler, la «Voluntad artística» (Kunstwollen) de Riegl, la genial síntesis del Worringer de *Abstracción y empatía*, los *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, de Wölfflin, traducidos al español por Moreno Villa, bajo sus auspicios, y la estética fenomenológica¹⁴.

¹⁰ G. Apollinaire, *Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas*, Buenos Aires, Nueva Visión, página 30.

¹¹ «Ensayo de estética literaria», *Nord-Sud*, núms. 4-5, junio-julio 1917, recogido en *Escritos para una poética*, Caracas, Monte Ávila, s. a., pág. 13.

¹² «Posibilidades creacionistas», *Cervantes*, octubre 1919, págs. 23-28.

¹³ En *Poussin y el Greco* (volumen V del *Nuevo Glosario*), Madrid, Caro Raggio, 1922, página 34.

¹⁴ Para una perspectiva europea de estas teorías, *vid.* Hermand, *Op. cit.*; Antonio García Berrio, *Teoría de los formalistas rusos*, Barcelona, Planeta, 1973, y Mikel Dufrenne, «L'esthétique que en 1913», en *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*. Sous la direction de L. Brion-Guerry, Paris, Klincksieck, 1973, páginas 25-57.

Desde «Adán en el paraíso» (1909), un artículo sobre Zuloaga, Ortega, como Worringer en las palabras que citamos más arriba, rechaza el concepto imitativo del arte, y opone el arte a la ciencia, concediendo al arte una capacidad específica de conocimiento del mundo. La influencia alemana llega tan lejos que Ortega acepta incluso los aspectos más débiles de la teoría de Worringer, como es la atribución de los distintos tipos de arte a las diversas razas, en un escrito de 1911¹⁵.

A partir del «Ensayo de estética a manera de prólogo» (1914)¹⁶ Ortega incorpora a su sistema estético la fenomenología, según estudió Nelson Orringer¹⁷, inspirándose en Moritz Geiger, si bien no adapta mecánicamente sus ideas. La presencia de la fenomenología, con su consigna «a las cosas mismas», es muy importante para el arte contemporáneo¹⁸, que trata de presentarse en sus rasgos esencial, desasido de los lazos que lo atan a la vida cotidiana, mediante unos recursos que tienen muchos puntos de contacto entre sí; conceptos producidos en ámbitos muy distintos, como «ostranenie» (Sklovski), «desautomatización» (Mukarovsky), «imagen múltiple» (Huidobro), «abstracción» y «estilo», en el sentido que Worringer da a esas palabras, vienen a coincidir en la afirmación de que lo artístico es producto de una distancia respecto de lo real. Ortega, por su parte, y en esta línea de pensamiento, define la metáfora como «célula bella», núcleo donde se opera el paso de lo no artístico a lo artístico.

La reflexión orteguiana, en el aspecto que nos interesa, culmina en *La deshumanización del arte* (1925), verdadera guía doctrinal de lo que hemos llamado «vanguardia constructiva»; en sus páginas se trasvasa la noción de grupo de vanguardia, tal como lo pensaban los jóvenes, al campo de las «élites», en cuya formación estaba interesado Ortega, sobre todo a través de sus palabras sobre la impopularidad del arte nuevo.

Aparte de esto, recordemos que el término «deshumanización», que tanta polvareda ha levantado, se alinea con los conceptos que hemos transcrito más arriba, pues alude al proceso de distanciamiento respecto de la vida cotidiana que es necesario para que exista arte; «deshumanización» quiere decir «irrealización», transformación similar a la que produce la metáfora sobre las palabras que forman su base; no en vano dedica Ortega espacio a la metáfora en esta obra.

En relación con el vanguardismo, lo más interesante del texto quizá sean las limitaciones que le impone, al definir el arte como juego en el ambiente de un «sentido deportivo y festival de la vida». Ortega esboza un mundo demasiado cerrado y perfecto; de ahí que durante los años treinta esta obra sufra unas críticas durísimas.

4.2. Sin embargo, el discurso orteguiano es perceptible en otro libro del mismo año, *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) de Guillermo de Torre, que podemos considerar complementario del anterior. No tiene, desde luego, la altura del texto orteguiano, pero en cuanto a la información sobre el arte nuevo es también una guía imprescindible y popularizada por todo el mundo hispánico. Además, sus páginas quizá contengan la primera glosa del libro de Ortega.

¹⁵ «Arte de este mundo y del otro» (1911), incluido en el volumen *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Revista de Occidente, 1976.

¹⁶ Se publicó como prefacio al volumen de poemas *El pasajero*, de José Moreno Villa.

¹⁷ «El goce estético en Ortega y Gasset y en Orringer. Una fuente descubierta recientemente», *ROcc*, núm. 140, noviembre 1974, págs. 236-261, recogido en *Ortega y sus fuentes germánicas*, Madrid, Gredos, 1980.

¹⁸ Vid. Robert Klein, «Pittura moderna e fenomenologia», en *La forma e l'intelligibile*, Turín, Einaudi, 1975, págs. 453-473.

De Torre, que ha participado en la efímera moda dadaísta, considera en este momento que la misión del artista nuevo es más la de un educador que la de un provocador, aunque intenta mantener su independencia vanguardista frente a tendencias como el neoclasicismo dorsiano, que sólo admite a Cézanne y a sus seguidores cubistas, pero teniéndolos por clásicos. Todo lo demás, dice d'Ors, es romanticismo, «período del Circo y del Inconsciente»¹⁹.

Entre ambos extremos, Torre, tras proclamar, como de costumbre, la autonomía del arte:

En suma, se trata de hacer un arte autónomo, con valor propio, por encima del clásico valor de representación o trasunto, y no supeditado al modelo vital (página 105)

opta por un constructivismo cuya inspiración última vuelve a ser cubista; bautizado con el nombre, algo pomposo, de «subjetivismo intraobjetivo», es un intento de síntesis entre el formalismo cubista y el formalismo germánico importado por Ortega, donde se mezclan los nombres de Kant, Bergson, Lipps, Worringer, Maurice Raynal y Léone Rosenberg. Como punto firme, queda la predilección por la imagen, que Torre llama «protoplasma», inspirándose claramente en Ortega: «la imagen es el protoplasma primordial, la sustancia celular del nuevo organismo lírico» (pág. 298), aunque no como elemento único, según pensaban los creacionistas. A diferencia de éstos, Torre prefiere poner el acento sobre la construcción de todo el poema, y se preocupa de deslindar la labor poética de la pictórica. En este sentido, acusa a los poemas de Reverdy, con bastante osadía por cierto, de ser meras transcripciones literarias de los cuadros cubistas²⁰. Además de esto, Torre mantiene una actitud de reticencia ante el recién nacido surrealismo, que en general será compartida por casi todos los vanguardistas hasta el final de la década.

4.3. El canal de difusión más prestigioso de las opiniones y actitudes de los seguidores de Ortega y de la «vanguardia constructiva», ahora ya casi vacía de todo contenido militante, es la *Revista de Occidente*. En ella, un artículo de Ortega preconiza la formación de unas «élites» opuestas a la desordenada vanguardia, en el aspecto práctico²¹, y uno de Curtius, la «restauración de la razón», mediante una acción conjunta a escala europea²².

Por lo que se refiere a la estética, la revista produjo una serie de directrices, que dado su prestigio, adquirieron valor de norma, inspiradas en un formalismo que sumaba las doctrinas germánicas antes anotadas a un postcubismo ya vuelto a la tradición, del que serían muestra libros y movimientos como el giro clasicista impuesto al cubismo por Ozenfant y Jeanneret, en Francia, la escuela italiana agrupada en torno a la revista *Valori plastici*, la «Escuela de París», tan importante para la pintura española, etc.²³. A ellas hay que sumar la presencia de las teorías sobre la poesía pura.

Entre las muchas colaboraciones, destacaremos un conocido artículo de Ma-

¹⁹ *Literaturas...*, Madrid, Caro Raggio, 1925, pág. 24.

²⁰ «Reverdy es sólo un poeta de forma cubista y de fondo neosimbolista especializado en la transcripción poemática de los cuadros de aquella escuela» (*Op. cit.*, pág. 101).

²¹ «Parerga. Cosmopolitismo», *ROcc*, VI (1924), págs. 343-352.

²² «Restauración de la razón», *ROcc*, XVI (1927), págs. 257-67.

²³ Cfr. Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte* (1948), Turín, Einaudi, 1970; «Sembra dunque possibile assumere il cubismo come *genere* rispetto alle specie dei movimenti successivi, fino al surrealismo» (pág. 310).

nuel Abril, «Itinerario ideal del nuevo arte plástico» (1926)²⁴, cuyo contenido es válido para la literatura y el arte. Concibe Abril la historia reciente del arte plástico como un «camino de perfección» a través de la ascética de su propia autonomía, desde el impresionismo al cubismo (o desde el simbolismo al creacionismo, añadiríamos nosotros), para terminar formulando un verdadero decálogo sancionador de lo desinteresado en lo artístico.

Pero es nuevamente Gerardo Diego quien vuelve a comparar poesía y pintura en un artículo dedicado a Juan Gris²⁵ con motivo de su muerte. Es un trabajo de crítica artística y a la vez autocrítica, pues la evolución de la pintura de Juan Gris es similar a la suya, desde su creacionismo inicial hasta el momento, 1927, en que escribe. Recuerda Diego el entusiasmo inicial por la imagen y su confusión:

A veces un grupo de pequeños círculos servía a la vez de clavijero de la guitarra y de racimo en plato, pero esta ingeniosa economía de forma, obligando a una sola a sumir dos alusiones representativas, acercaba el peligro del alarde acróstico, del equívoco de la imagen doble, sólo en ciertos casos bella. Por lo cual Juan Gris —como en general todo el cubismo y la poesía creacionista— fue alejándose de esta tentación (págs. 165-66).

Así confirma los progresos conseguidos al deshacer el hechizo del objeto moderno, último reducto de la mimesis. Si la pureza, en poesía es un *modo* de intervenir sobre el material, es indiferente que éste sea moderno o no; es más, puede ser el tradicional:

... un arlequín, una maternidad o un mantel con frutas, puede ser puramente cubismo —esto es, pintura pura, pintura absoluta— mejor que los desmenzados rompecabezas abstractos de quince años antes (pág. 167).

Este es el modo en que se integran las teorías de vanguardia en la producción poética del grupo del 27 en el año 1927 (pues ahí es donde apunta Diego). Poesía pura, pintura pura, hemos llegado al término de un ciclo cuyos hitos principales hemos ido siguiendo.

5. Entre 1925, año central por tantos conceptos (añadamos a la publicación de los dos libros referidos más arriba, la apertura de la Exposición de Artistas Ibéricos, clave para el curso de la vanguardia pictórica) y 1930, año del sepelio del vanguardismo por los artistas y escritores que respondieron a la encuesta de *La Gaceta Literaria*, se popularizan los presupuestos estéticos hasta ahora comentados y aparecen algunos libros donde se combinan, de distinta manera en cada caso, el elemento vanguardista con la literatura y el arte.

5.1. El primero de los que trataremos es *La nueva España 1930*²⁶ de Gabriel García Maroto, aparecido en 1927. Describe los efectos de un hecho utópico, la toma del poder por el proletariado español, sobre la organización de las artes, y recoge declaraciones del Comisario de Bellas Artes (quien ocupa un edificio funcionalista decorado con cuadros de Ucelay, Pruna, Togores, etc.) explicando los aspectos organizativos que resultan de la reciente socialización del arte, con nombres y con todo pormenor. Dos cosas son dignas de atención: en primer lugar, la

²⁴ *ROcc*, XVI (1926), págs. 343-367.

²⁵ «Devoción y meditación de Juan Gris», *ROcc*, XVI (1927), págs. 160-80.

²⁶ *La nueva España 1930*. Resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy. Madrid, Ed. Biblos, 1927.

previsión de unas Barracas del Arte que recorrerían los pueblos popularizando el arte nuevo —posible antecedente de La Barraca lorquiana y del teatro de Misiones Pedagógicas— y, en segundo lugar, la falta de referencias a una intervención sobre el contenido de este arte socializado, esto es, la ausencia de mención de cualquier especie de «realismo socialista». En realidad, el proyecto consiste en la extensión, hasta sus últimas consecuencias, de una «política de educación estética» (pág. 52) similar a la que los círculos orteguianos defendían para ámbitos minoritarios. El vanguardismo —esta vez en el campo artístico— intenta salir del estrecho círculo que le es habitual, y esto es interesante como síntoma de un cambio de situación que comenzaría a producirse justamente en 1930, el año marcado para el cumplimiento de estas ilusiones.

5.2. En el gozne del cambio hacia la nueva situación de los años treinta, marcada por el estallido de la política como necesidad en el arte y la literatura, se sitúa la traducción, a cargo de la editorial de la *Revista de Occidente*, del libro de Franz Roh *Realismo mágico*²⁷, exponente de las últimas tendencias de la pintura europea y notable por escapar a la tónica general de influencia francesa. Su autor concibe la pintura como «forma de vida», siguiendo a Eduard Spranger, y como es de recibo, encuentra que las tendencias artísticas contemporáneas «... forman un frente único contra la reproducción extrínseca del mundo» (pág. 25), pero da cuenta de una «vuelta al objeto», sin renunciar a los avances obtenidos en el camino de la autonomía artística. En efecto, la vuelta al realismo se realiza de la mano de una estética de la proximidad que excluye la mimesis ingenua. El crítico detecta, por una parte, el retorno a los temas clásicos de un modo semejante al que hemos visto en las palabras de Gerardo Diego, pero por otra, entre las variedades de esta «Nueva Objetividad» (*Neue Sachlichkeit*) se incluye la obra de artistas como George Grosz y Otto Dix, los cuales unen la reflexión social a su formación expresionista y dadaísta, para hacer una pintura satírica y corrosiva. Es otro dato que apunta a la problemática de los años treinta, cargada, como decimos, de tendencias políticas y sociales. Este libro se detiene en el límite.

6. Para cerrar estas notas escogeremos dos ejemplos prácticos, muy distintos entre sí, donde se aborda de manera peculiar el paralelismo entre las artes que preside este período: *Carteles*, de Giménez Caballero, e *Ismos*, de Ramón Gómez de la Serna²⁸.

6.1. *Carteles* reúne una serie de reseñas de libros de índole muy diversa, aparecidas en el diario *El Sol*. Su parte introductoria, titulada «Puerta del libro», se subdivide en apartados, el primero de los cuales, titulado «Hasta aquí. ¡Y ahora otra cosa!», es un rápido repaso crítico de la crítica coetánea, necesitada de un cambio radical, según Gecé. El segundo de estos apartados, «La crítica en el puente», precisa los términos de la ruptura, la cual pasa por el hecho de que su crítica se hace en un periódico, y al servicio de una empresa editorial, factores nuevos que suponen el desvanecimiento del mito de que el autor es ajeno al procedimiento industrial de distribución del producto artístico; Giménez Caballero acusa, para decirlo con Walter Benjamin, la «pérdida del áura» del objeto artístico,

²⁷ *Realismo mágico. Post expresionismo*. Problemas de la pintura europea más reciente. Trad. del alemán por Fernando Vela. Madrid, Revista de Occidente, 1927.

²⁸ Madrid, Espasa, 1932, 2.ª edición (la primera es de 1927). De *Ismos*, citamos por la edición de Guadarrama, Madrid, 1975.

originada por su reproductibilidad²⁹ y reviviendo actitudes futuristas que habían caído en cierto descrédito por parte de los seguidores de la «vanguardia constructiva»³⁰, se entusiasma con el industrialismo, y desde ese punto de vista reivindica el cartel anunciador, con toda su carga de propaganda y su supuesta neutralidad.

De las dos partes siguientes, la primera, «Sala de esgrima», está formada por textos convencionales, y la segunda, «Pleno stadium», por los carteles, veinticinco en la edición que hemos manejado (de 1932). He aquí algunos títulos: «La novela romántica» (sobre Baroja), «La cría del canario», «El libro de arte» (*Conceptos fundamentales de la historia del arte*, de Wölfflin), «La guía del cazador», «La Antología poética» (*Poeti d'oggi*, 1900-1925, de Papini y Pancrazi), «El calendario zaragozano». El conjunto no puede ser más heterogéneo, pero es totalmente fiel al propósito expresado en el prólogo. Inspirados sobre todo en los carteles publicitarios³¹, se limitan a ofrecer la propaganda del libro, subrayada por comentarios ingeniosos, empleando el dibujo, torpísimo pero expresivo, el color y los recursos tipográficos.

Además de estos carteles impresos, Giménez Caballero realizó otros, de tema literario, destinados a ser expuestos. La crítica coetánea destacó su originalidad, basada en el uso del «collage», en la línea de los «collages» cubistas y los «ready mades» dadaístas. Así describe Guillermo de Torre el cartel dedicado a Ramón:

En el cartel de Gómez de la Serna ha puesto su papel amarillo de cartas, como un cielo de oro, en el que cabrillean asteriscos y planetas de purpurina: vago recuerdo del techo de un estudio. En el centro la cabeza de Ramón hecha con recortes de todas sus obras circundando un quinqué de Pombo, que ilumina las noches sabáticas de aquel cenáculo madrileño³².

A pesar de lo improvisado del intento, Giménez Caballero afronta de manera bastante singular la posibilidad de fundir la literatura y las artes prácticas, desde la atalaya de su concepción de la crítica.

6.2. *Ismos* (1931) de Ramón Gómez de la Serna, tiene otro carácter, para nosotros más duradero. Ramón, como figura individual, es el único español que caminó, desde el principio, a compás con los vanguardistas de preguerra, y su magistral libro transparenta una familiaridad que solamente tuvo él, y que le permite conservar su independencia de criterio. No se siente adaptador, sino partícipe, y deja a su escritura desbordarse y rellenar hasta los resquicios más mínimos del mundo de la vanguardia, su mundo propio.

Los «ismos», para Ramón, son sólo parcelas de ese mundo; de ahí que de los veinticinco que nombra, sólo tres, Futurismo, Dadaísmo y Super-realismo, sean

²⁹ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Turín, Einaudi, 1966.

³⁰ Es el caso de Guillermo de Torre, que critica al futurismo basándose en el Cocteau del «rappel à l'ordre».

³¹ Miguel Ángel Hernando, en *Prosa vanguardística en la generación del 27* (Gecé y la Gaceta literaria), Madrid, Prensa Española, 1975, aduce como precedentes inspiradores los «apuntes» de Ramón Gómez de la Serna en las reuniones de Pombo, las innovaciones tipográficas de los futuristas, la línea general de todas las vanguardias de poetizar todo lo que aparezca en la vida y los caligramas de Apollinaire. Sin desdeñar estas influencias, nos parece la más evidente la del propio cartel industrial de propaganda. Así lo dice Gecé: «El trasatlántico emproando un azul rayado de rojo de un Austin Cooper, portando encima el letrero de la *Royal Mail*, que encontramos al revolver de una calle, al salir, asfixiado de mezquindad y estrictez, de la oficina, nos empuja a un globo de ensueños, de proyectos, de huidas, de revolución sentimental» (*Op. cit.*, pág. 16).

históricos; el resto son, más o menos, inventados; algunos se podrían incluir en el radio de acción del cubismo, que permanece siempre como el «ismo» más importante: Apollinerismo, Picassismo, Negrismo, Liptchismo, Archipenkismo, Lhoteísmo, Simultanismo, etc., y otros son fruto exclusivo de su cabeza y de su pluma: Estantiferismo, Jazzbandismo, Charlotismo. En última instancia, «Ramonismo»³², es decir, defensa cerrada y heroica de la modernidad.

Cada uno de los ismos merecería un comentario detallado, pero nosotros nos ceñiremos sólo a los que abordan la crítica artística, aunque el estilo de Ramón es casi impermeable a la glosa o a la paráfrasis, puesto que en él cada definición (o cada greguería) vale por sí sola, pero a la vez mantiene con las que la preceden y suceden una red de variaciones y relaciones tan complejas que terminan por hacer insustituible la lectura del texto original.

Así, el Picassismo es una pequeña historia del cubismo, repleta de aciertos de observación: «Cézanne se tomó el primer tazón de leche pura con que se había desayunado el arte después de Giotto» (pág. 61), y presidida por la convicción de que ya no es posible pintar como antes: «Ya la seguridad cronical de los pintores, que sólo miran y copian y miran y copian, se habrá intranquilizado para siempre» (pág. 103).

El Negrismo va dedicado a la moda del arte negro, del que Ramón era coleccionista pionero; su interés está en la influencia benéfica de su simplicidad sobre el arte moderno, que Ramón intenta salvaguardar de la banalización; todo esto expresado en un tono tan leve que del arte negro se pasa a los negros y a las negras para culminar en una sarta de estupendas greguerías eróticas: «Una palmda de una negra en el relieve de su muslo nos concita a todos como a camareros rendidos ante el llamamiento inaplazable» (pág. 134).

Otras veces (Toulouselautrecismo, Lhoteísmo, Lipzschismo, Ninfismo —sobre la pintora Marie Laurencin—) vuelve a moldes más convencionales, a medias entre la crítica de arte, el retrato y la biografía, pero sin ceder nunca su originalidad. Es el caso del Archipenkismo, sobre el escultor Archipenko, cuyo mero nombre suscita observaciones muy divertidas, entreveradas nuevamente con juicios de acierto pleno:

La nueva realidad no tiene que ser parecida a la *realidad*. Hay que fijarse en que su tipo de *nueva realidad* excluye precisamente la realidad, lo que se entiende por la *realidad*. La realidad —hay que acostumbrarse a pensar en esto— puede ser completamente distinta de la realidad (pág. 157).

El juego de palabras no esconde el conocimiento minucioso de la nueva estética, incluso en los detalles del «realismo mágico».

Otra de las facetas abordadas por la perspicacia de Gómez de la Serna es la invasión de las formas de vanguardia sobre los objetos de la vida cotidiana, lo que Jaime Brihuega llama «kitsch vanguardista». Ramón, especialista en lo cursi, es el primero en escribir sobre la nueva forma de las lámparas (Luminismo), sobre «el ejemplo arquitectural de los muebles y las cosas recién creadas» (Estantiferismo), sobre la botella «alta de hombros» del cubismo» (Botellismo).

³² «La trayectoria de Giménez Caballero», *Síntesis* (Buenos Aires), núm. 20, 1930, pág. 150.

³³ «Lo que yo llamo «Ramonismo» anduvo cruzando sus fuegos con todos los atisbos, y en España mantuve siempre la posición impar en mi turgorio de imparidades» (*Op. cit.*, pág. 8).

³⁴ Brihuega, *Op. cit.*, pág. 81.

La referencia a este libro cargado de optimismo es el colofón y resumen de unos años en que lo artístico, literario y plástico, fue puesto por encima de todo lo demás.

ANDRÉS SORIA OLMEDO
Universidad de Granada