

Versión “preprint” del documento publicado en:

Ribagorda, Á. El Madrid de las primeras vanguardias en el meridiano europeo (1909-1925). En: Historia en marcha. Nuevas líneas de investigación sobre la España contemporánea. Álvaro Ribagorda y Rubén Pallol (Eds.). Madrid: Seminario de Investigación del Departamento de Historia Contemporánea (Universidad Complutense de Madrid), 2008, pp. 223-266.

© De los textos: los respectivos autores

El Madrid de las primeras vanguardias en el meridiano europeo (1909-1925)

ÁLVARO RIBAGORDA

La historia intelectual española del primer tercio del siglo XX es uno de los temas más estudiados por la historiografía española en las últimas décadas, y existe una bibliografía inundatoria que aborda desde distintos puntos de vista la Edad de Plata de la cultura española.

Sin embargo, al aproximarnos a los trabajos más importantes sobre este tema, pronto nos damos cuenta de que esa bibliografía es en general fruto del estudio de historiadores de la literatura y el arte. Son muchas menos las ocasiones en las que los historiadores generales se han aproximado a este apasionante objeto de estudio, y de él habitualmente lo que más les ha atraído ha sido la dimensión política de los intelectuales más destacados, sin apenas profundizar en su propia condición de escritores o artistas.

Carecemos por ello aún de investigaciones importantes sobre muchos de los aspectos más interesantes que definían el tejido cultural español, tales como la incidencia en el mercado cultural de la escasa alfabetización de la población española y su atraso económico, político y cultural; el funcionamiento de las galerías de arte, las salas de exposiciones y las revistas literarias; los canales de comunicación con la actividad cultural que se producía fuera de España; la marcha de las principales instituciones culturales y su influencia en los intelectuales; la dinámica interna de los movimientos artísticos y literarios; los roles socioprofesionales; los espacios de sociabilidad intelectual; la vida cotidiana de escritores y artistas; las relaciones personales y profesionales de estos, y la incidencia sobre sus obras, etc. Esta situación continúa impidiéndonos abordar con el rigor necesario las explicaciones de conjunto de las que seguimos careciendo.

Con frecuencia se ha venido atribuyendo al azar de una mera suma de genialidades aisladas el gran desarrollo cultural del primer tercio del siglo XX en España. En los últimos años esta tesis parece ya cada vez más endeble. Mainer, en el estudio que dio nombre a este periodo, puso ya en tela de juicio su aplicación al fenómeno literario de la Edad de Plata.¹ La historiografía más reciente ha venido incorporando algunos elementos explicativos en relación varios aspectos como el desarrollo económico del país, el retroceso del analfabetismo, el desarrollo de las clases medias o la creación de algunas instituciones científicas y culturales. Lo que va quedando claro, como señaló Juan Pablo Fusi, es que “el despertar cultural de España en los primeros treinta años del siglo XX no fue una suma de casos aislados y ocasionales, la aparición de unas pocas personalidades extemporáneas y más o menos geniales, sino un hecho social de considerable entidad cuantitativa y cualitativa”.² Explorando la producción de muchos de los escritores y artistas de este periodo, rápidamente puede percibirse una gran cantidad de puntos de vista comunes, de influencias mutuas, de innovaciones técnicas que eran asimiladas inmediatamente por otros, de referentes plásticos en los que llega a ser casi imposible distinguir su origen, e igual sucede cuando se les suma el análisis de la producción científica, filosófica, arquitectónica o musical, del periodo.

Con frecuencia la actividad individual quedó agrupada en distintos momentos en torno a proyectos o situaciones comunes, que nos permiten deconstruir la realidad general para intentar una aproximación en detalle a ciertos procesos y elementos, que sin perder de vista los matices individuales y el proceso general, facilitan la extracción de una serie de fenómenos, situaciones y condicionantes comunes.

¹ MAINER, José-Carlos: *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1999, (1ª ed., 1975).

² FUSI, Juan Pablo: *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999, p. 16.

Este nivel de análisis resulta especialmente operativo cuando consigue localizar una situación y unas características similares en varios autores, surgidas de unas experiencias de vida comunes, generadas en su encuentro en una serie de medios de difusión y espacios de sociabilidad intelectual, que en muchas ocasiones cuajaron en forma de proyectos conjuntos y frecuentes relaciones de amistad personal.

Ya se tratase de exposiciones colectivas, revistas literarias o movimientos artísticos en general, esos proyectos comunes, y las relaciones personales y profesionales entabladas entre los escritores y artistas permiten distinguir distintos momentos y caminos dentro de la Edad de Plata de la cultura española. Al analizar con detalle algunos de ellos, y contrastarlos después entre sí, se va perfilando una hipótesis general de partida desde la que intentar abordar una explicación de conjunto sobre la concentración en pocos años de una producción cultural sin precedentes en España: la existencia de un ambiente cultural propicio, que era caldo de cultivo abonado por las mutuas relaciones personales de amistad y competencia que fomentaban el desarrollo de cada autor.

Esta es la línea de trabajo con la que vengo abordando desde hace algunos años mis estudios sobre el ambiente cultural de la Residencia de Estudiantes y la Residencia de Señoritas.³ Se trata de un objeto concreto que aglutinó diversas facetas de la vida cultural española, como centro pedagógico, espacio de

³ Como ejemplo pueden verse mis trabajos: “Una historia en la penumbra: las intelectuales de la Residencia de Señoritas”, en *Sistema*, 188, (2005), pp. 45-61; “Una ventana hacia Europa: la Residencia de Estudiantes y sus actividades culturales (1910-1936)”, *Circunstancia. Revista de Ciencias Sociales del Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset*, V, 14, (Septiembre 2007); “El drama de los liberales: la Residencia de Estudiantes durante la guerra civil”, *Claves de razón práctica*, 160, (Marzo 2006), pp. 58-65; o “Las publicaciones de la Residencia de Estudiantes”, *Iberoamericana. América Latina – España-Portugal*, VII, 25, (Frankfurt, 2007), pp. 43-64.

sociabilidad intelectual, punto de encuentro de diversas trayectorias biográficas, proyecto de reforma social, eje de una interesante actividad editorial, etc. Ambas residencias –pero especialmente la de estudiantes–, estuvieron formadas por los artistas e intelectuales más importantes del momento, tuvieron una importante proyección socio-cultural, trascendieron con mucho el espacio institucional, y su estudio en profundidad muestra un extraordinario interés para el conocimiento de la historia socio-cultural española de este periodo.

La hipótesis mencionada es también el punto de partida desde el que me propongo afrontar en este artículo –esbozo de un proyecto de investigación mucho más amplio–, el estudio de uno de los procesos más significativos de esta eclosión cultural: la introducción de las vanguardias en España desde el núcleo central de Madrid.

La transformación del ambiente cultural español entre 1909 y 1925, vino asociada a la introducción en España de los principales movimientos de renovación plástica y literaria, una nueva concepción del arte de eminentes raíces sociales y espirituales. Las vanguardias fueron capaces de romper con una técnica artística que se venía arrastrando desde el Renacimiento y formular una nueva conceptualización que generaba una nueva estética. Impulsaban así una reconfiguración radical del arte, derivada de una nueva visión de la realidad que surgía al cuestionar los valores propios de la burguesía y el capitalismo, mediante la revelación de la profunda putrefacción que –desde su punto de vista– subyacía en las sociedades occidentales. Y con ello, según las categorías de Bourdieu, los nuevos creadores generaban además para sí mismos un extraordinario capital simbólico diferido con el que disputar a las figuras consagradas sus roles y posiciones de poder dentro del *campo* artístico.⁴

⁴ Los estudios sociológicos de Pierre Bourdieu aportan algunas categorías y conceptos de gran interés para el estudio del microcosmos de artistas e intelectuales, que están implícitos en buena parte del desarrollo de esta investigación, pero tratando de no reducir el sustrato revolucionario de las vanguardias a meras estrategias de poder, como a veces parece plantear

Esta transformación nos permite hablar de un *Madrid de las vanguardias* muy vinculado al surgimiento del ultraísmo, que alineó la cultura española en sintonía con la aparición de los movimientos de vanguardia en Londres, Viena o Berlín, convirtiéndose así en una destacada sucursal del epicentro mundial de la cultura situado en París.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, la importancia de la industria cultural española era muy escasa, y el Estado carecía de una política efectiva de fomento de las actividades artísticas. Sin embargo, en España existía una gran tradición artístico-literaria, con autores y obras que habían conocido una gran relevancia internacional, y las nuevas generaciones de intelectuales habían comenzado a cobrar un creciente protagonismo político según avanzaba el desprestigio de las clases dirigentes del país,⁵ ante lo que ellos consideraban como una situación de atraso económico, político, social y cultural seculares, cuya culminación había sido lo que percibían como un desastre colonial definitivo: el 98.

1. CONCIENCIA CRÍTICA Y SENSIBILIDAD CREATIVA: EL MERIDIANO EUROPEO

El desarrollo de una conciencia crítica en los intelectuales españoles y la introducción de las vanguardias en España no son fenómenos estrictamente locales. Se trata de un proceso común vinculado a la conciencia de crisis de valores extendida

Bourdieu en otros casos similares. Entre sus obras interesan especialmente para este estudio: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988; *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995; y algunos de los artículos recogidos en *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

⁵ Véanse JULIÁ, Santos: "La aparición de 'los intelectuales' en España", *Claves de razón práctica*, 86, (1998), pp. 2-10; y SERRANO, Carlos (Ed.): "El nacimiento de los intelectuales en España", *Ayer*, 40, (2000), pp. 11-135.

en las sociedades occidentales en las últimas décadas del siglo XIX, que en el terreno cultural se inició ante la percepción en determinados artistas e intelectuales de una situación de crisis moral, social, política y espiritual —más acentuada en unos países que en otros—, y desembocó en el surgimiento de una serie de movimientos plásticos y literarios de carácter revolucionario, tanto en sus planteamientos estéticos como en el sentido de subversión social que latía bajo los diversos movimientos de vanguardia.

En líneas generales estos procesos fueron reflejos individuales de un latir común, vivido con ritmos e intensidades distintos. De forma casi simultánea, fueron surgiendo en la mayor parte de los países occidentales una serie de núcleos vanguardistas con personalidad propia y con cierta capacidad de irradiación, que articularon una compleja red llena de transferencias culturales, un tejido celular vivo que se iba expandiendo a distintos niveles, y en cuyo centro estaba París.

Las transformaciones derivadas de la revolución industrial y las revoluciones liberales, la aparición de la sociedad de masas y la extensión de las clases medias, así como el progreso científico y el desarrollo de las ciencias sociales —que difundieron una cierta percepción de la posición del hombre en la historia y el mundo—, generaron unas condiciones culturales y socio-políticas, y una conciencia de las mismas, que muchos intelectuales de la época percibieron como decadentes.

Al mismo tiempo habían surgido algunas innovaciones técnicas como la fotografía, y se había iniciado el desarrollo masivo de la prensa, proporcionando nuevos medios de difusión para la cultura escrita y las artes plásticas, pero incidiendo directamente también en su sentido y sus objetivos.

Estos cambios habían ampliado considerablemente la dimensión social de los escritores y artistas, sus posibilidades habían aumentado pero los mecanismos del mercado no podían absorber el creciente número de intelectuales que se generaba al calor de la nueva situación.

Estos nuevos intelectuales se encontraban a la sombra de los grandes nombres representantes de los distintos poderes

establecidos y consagrados por la crítica oficial y el mercado, y tenían también que competir técnica y comercialmente con los nuevos sistemas de captación de la realidad y de difusión de la cultura. En muchos de ellos había aflorado, además, una especial sensibilidad ante las crecientes desigualdades económicas y los conflictos sociales y políticos, lo que les había llevado a percibir una situación de crisis material y espiritual insostenible.

Así, algunos de estos artistas y escritores fueron desarrollando un pensamiento extraordinariamente crítico, que se propuso contemplar el mundo a la luz de una nueva sensibilidad, y plasmar en sus obras la fascinación ante determinados elementos de la vida moderna, o mostrar la trágica podredumbre que a sus ojos subyacía a la ilusión de progreso del mundo occidental. Su objetivo era retratar un mundo del que la pintura y la novela realista sólo lograban ofrecer la capa más superficial, capa que además comenzaban ya a plasmar y difundir con mayor precisión e innumerables ventajas el periodismo y la fotografía.

Para ello se fue desarrollando un proceso de investigación y experimentación plástica y conceptual que, a lo largo de los distintos *ismos*, fue generando un nuevo tipo de arte capaz de reflejar la percepción subjetiva del artista, retratando así los elementos esenciales que para ellos subyacían al mundo de las apariencias, lo que conllevaba un nuevo sistema de valores y constituía en muchos casos una compleja y demoledora crítica revolucionaria.

Si realizamos un análisis comparativo y —a grandes rasgos— tratamos de extraer algunos elementos comunes en el surgimiento de los primeros movimientos de vanguardia y sus precursores, podemos señalar que se solían producir en el entorno urbano, y desde un segundo plano casi marginal inicialmente. Con el tiempo iban ganándose el apoyo de algún intelectual más conocido o algún galerista arriesgado y la creciente atención de algún periódico, comenzando a articular una red informal, que podía tener como puntos de encuentro los cafés, el domicilio de algún artista, la redacción de un

periódico o alguna institución cultural. Los grupos en cuestión solían desembocar en la realización de algún proyecto colectivo, ya fuese una exposición conjunta o por lo general una revista literaria.

La crítica de la época y el público en general no dudaban en rechazar de plano una expresión estética que se definía por la creación de nuevos lenguajes poco convencionales en lo artístico, y la subversión de los valores dominantes como actitud. Pero la mecha ya había prendido y, entre los nuevos escritores y artistas que iban surgiendo, los que compartían ese rechazo hacia un mundo que consideraban decadente y en vías de extinción, encontraban una alternativa a los cauces de la cultura tradicional en ese ambiente difuso articulado en tertulias de café, revistas literarias minoritarias y exposiciones alternativas.

No pocos de estos nuevos artistas rupturistas, que solían ser hijos de la alta burguesía, atesoraban sólidas formaciones culturales adquiridas en las mejores universidades europeas, y algunos demostraron además un talento y una creatividad excepcionales. De esta forma, seducidos por sus análisis críticos y sus nuevas propuestas estéticas, a estos jóvenes desconocidos, con ideas claras y ambiciones abrumadoras, poco a poco se irían sumando algún que otro pintor o escritor respetado, algún filósofo heterodoxo, y también algún intelectual de fuste, personalidades de cierto prestigio o influencia vinculados a alguna empresa cultural emergente o a alguna institución de peso, que les irían abriendo algunas puertas en el medio intelectual.

Y de esta forma, conforme la percepción de la decadencia se extendía entre la sociedad, ya fuese por la deslegitimación del sistema político, la aparición de una crisis económica de largo alcance, la acentuación de los conflictos sociales, la degradación moral o algún acontecimiento internacional de gran repercusión que acelerase el proceso —como por ejemplo una derrota bélica importante—, las expresiones artísticas que eran fruto y reflejo de un sistema en vías de extinción comenzaban también a parecer caducas ante algunos críticos y pensadores cuyas ideas y gustos se habían ido transformando en los últimos años.

Las vanguardias comenzaron así a encontrar algunas críticas favorables en la prensa, locales oficiales para sus exposiciones, revistas de primer nivel para sus textos, etc. Y si normalmente no llegaron a ser las corrientes más extendidas, ni a ocupar las posiciones de preponderancia en ningún país, al menos varios de estos artistas y escritores sí obtuvieron un cierto reconocimiento, aunque tardó en muchos casos, aunque nunca fue comparable a la consagración que la crítica y la historiografía posteriores les han otorgado.

2. ALBORES DE LA MODERNIDAD: PARÍS, LONDRES, BERLÍN

La crisis de fin de siglo y la aparición de las vanguardias es un proceso que no se puede circunscribir exclusivamente a una breve nómina de intelectuales en cada país. Sin embargo sí se pueden localizar algunos epicentros especialmente representativos, en los que se pueden matizar ciertas particularidades, pero también extraer algunos elementos comunes que ejemplifican el análisis del proceso general de aparición de las vanguardias históricas. Y de esta manera, se puede comenzar a precisar la forma en la que el desarrollo de las primeras vanguardias en el ambiente cultural de Madrid —uno de los ejemplos más significativos de la Edad de Plata— fue alineando la posición de la cultura española en el meridiano europeo.

París fue en el siglo XIX y la primera mitad del XX la capital mundial de la cultura, y el principal centro de irradiación artístico y literario. Gran metrópoli intelectual donde surgió la figura del intelectual al calor del *affaire Dreyfus*, en la que surgieron varios de los movimientos culturales más importantes y a la que llegaron el resto en busca de una dimensión internacional, en sus particularidades históricas, su topografía y su sociología, se encuentran algunas de las claves fundamentales para explicar el desarrollo de las vanguardias históricas.

El arte francés contemporáneo se podría definir, según Deleuze, por hacer de la revolución intelectual, artística o política,

una constante.⁶ Epicentro mundial del arte moderno, en París fueron recalando la mayor parte de los escritores y artistas más importantes del mundo, que hicieron de Montmartre y Montparnasse auténticos hervideros culturales en cuyo ambiente se gestaron y desarrollaron en diversas oleadas los principales movimientos de vanguardia.

Con todo, París tampoco era un puerto franco para los innovadores, que vivían a la sombra de los grandes clásicos que exponían sus obras en los grandes salones oficiales. Sin embargo, el cosmopolitismo de la gran ciudad, la prosperidad económica y las amplias capas de la burguesía ilustrada francesa, albergaban importantes posibilidades de negocio para los artistas innovadores, en forma de mecenazgo, marchantes de arte abiertos a las continuas novedades, galerías novedosas y salones alternativos. Casi todas las grandes revistas y periódicos europeos y norteamericanos tenían sus corresponsales en la capital francesa, que daban cuenta de los avatares políticos, la actividad industrial y financiera, y la vida cultural de París. Esto abría magníficas oportunidades a los escritores extranjeros para instalarse en la capital del Sena, donde se encontraban con frecuencia en los cafés *Dôme*, *La Rotonde* o *La Closerie des Lilas*, verdadero parlamento de la cultura del momento, o en alguna librería como *Shakespeare and Co.*, regentada por Silvia Beach, en la que Joyce, Scott Fitzgerald o Ezra Pound conseguían poner al día sus lecturas gracias a su sistema de librería circulante, como relató Hemingway en *París era una fiesta*, donde narraba con viveza como París era entonces “la ciudad mejor organizada para que un escritor escriba”.⁷

⁶ Citado en WILSON, Sarah: “Introducción”, en WILSON, Sarah (et alii): *París: capital de las artes 1900-1968*. Catálogo de la exposición, Bilbao, Museo Guggenheim, 2002, p. 22. Véase también SEIGEL, Jerrold: *Bohemian Paris: Culture, politics, and the boundaries of bourgeois life, 1830-1930*, New York, Penguin Books, 1987.

⁷ HEMINGWAY, Ernest: *París era una fiesta*, Barcelona, Seix Barral, 2003 (1ª ed.: *A moveable feast*, 1963), p. 164.

La fiesta venía marcada además por las posibilidades que el tipo de cambio bajo del franco ofrecía a los escritores que residían en París, pero cobraban sus artículos en dólares, libras, marcos o pesetas, lo que les facilitaba una vida holgada en unos casos y menos apurada de lo normal en otros, que encontró desde las últimas décadas del siglo XIX hasta el inicio de la 1ª Guerra Mundial, un lugar idóneo en el barrio de Montmartre.

Los edificios residenciales de los *arrondissements* IX y XVIII albergaban además en los últimos pisos pequeños estudios económicos, ideales para los artistas, que también se habían ido instalando en los antiguos talleres artesanales del barrio conforme habían sido abandonados por el creciente desarrollo industrial.

Montmartre reunía así algunas condiciones idóneas para la vida cultural y bohemia de la que disfrutaron Matisse, Picasso, Juan Gris, Brancusi, Modigliani, Severini, Chagall, Apollinaire, Braque o Toulouse-Lautrec. Su situación geográfica y su ambiente eran extraordinarios, apartada en una pequeña colina, entre la vida próspera del centro y la marginalidad de los arrabales obreros, con alojamientos baratos, una excitante vida nocturna, y abundantes restaurantes y cafés donde se celebraban destacadas tertulias.

Como explicaba Nicholas Hewitt, la revolución cubista no se produjo por casualidad en Montmartre sino que fue el fruto del ambiente cultural que albergaba,⁸ de aquella convivencia diaria, de la mutua influencia, la rápida asimilación de nuevos estilos y conceptos que cada artista contemplaba en el estudio de un pintor vecino, que se debatían con pasión en los cafés, y se forjaban al calor ebrio de la rivalidad, el afán de superación y la camaradería.

Con la 1ª Guerra Mundial, muchos de los extranjeros huyeron de París. Pero en 1918 la capital francesa volvió a acoger nuevas oleadas de intelectuales. El epicentro creativo

⁸ Algunas notas interesantes sobre la influencia del ambiente y las condiciones materiales de Montmartre se pueden encontrar en HEWITT, Nicholas: "Montmartre: revolución artística", en WILSON, Sarah (et alii): *París: capital de las artes 1900-1968... Ob. Cit.*, pp. 28-39.

cambió entonces de orilla, y el lugar de Montmartre –cuyo éxito había revalorizado los inmuebles– fue progresivamente ocupado por Montparnasse, que disponía de cierta tradición literaria, y ofrecía además bares, cafés y restaurantes asequibles, en una localización geográfica bastante cómoda, y con abundantes estudios baratos formando colonias, donde los artistas pudieron reconstruir un nuevo ambiente de efervescencia cultural. En Montparnasse sobresalían ahora los nombres de Man Ray, Foujita, Kiki o Henry Miller, que habitaban el café *Le Select*, el *Dingo* o *La Coupole*, verdaderos centros neurálgicos para la vida de los artistas y escritores, pues en ellos se celebraban debates, reuniones y todo tipo de negocios.⁹

De esta forma, pronto París recuperó su prestigio mítico, al calor de sus museos, sus numerosas academias libres, la bebida barata, la camaradería y la libertad sexual, volviendo a ser “una encrucijada artística, un terreno de pruebas con una vitalidad incomparable y la meta de muchos artistas en busca de libertad e inspiración”.¹⁰

En el microcosmos universitario de Cambridge se gestó uno de los núcleos culturales más sugerentes de estos años, que después sería conocido como el “grupo de Bloomsbury”, en referencia al barrio londinense en el que se instalaron varios de ellos.

Hacia 1899 se encontraron en torno al *Trinity College* de Cambridge un grupo de futuros escritores, pintores y críticos de arte –a los que se irían sumando varias mujeres extraordinarias–, dispuestos a reexaminar las emociones humanas, buscando la verdad por la intuición y la sensibilidad

⁹ LOTTMAN, Herbert R.: *El París de Man Ray*, Barcelona, Tusquets, 2003, p. 111, 139-142, 209-220.

¹⁰ FRAQUELLI, Simonetta: “Motparnasse y la Rive Droite: mito y realidad”, en WILSON, Sarah (et alii): *París: capital de las artes 1900-1968... Ob. Cit.*, pp. 106-117, la cita en p. 106.

frente a la racionalidad, y causando un gran escándalo por sus innovaciones estilísticas y su libertad sexual.¹¹

Hasta 1910 su actividad se movió generalmente en un segundo plano, y sus obras iniciales fueron bastante convencionales en lo formal. Para Quentin Bell el acontecimiento que los puso en escena fue la 1ª Exposición Postimpresionista, organizada en 1910 por Roger Fry en la Galería Grafton.¹² La exposición suponía la irrupción de la vanguardia francesa en la isla, y fue recibida con gran escándalo. El crítico del prestigioso diario *The Times*, consideró que aquellas obras negaban los valores de la civilización, con el absurdo objetivo de “epatar a la burguesía”. Pero pronto los críticos comenzarían a envainar sus plumas, y la obra epatante de Matisse, acompañada de Picasso y los cubistas, desembarcaría con una tímida aceptación en la 2ª Exposición Postimpresionista, en 1912, para la que *The Times* pedía ya comprensión.¹³

Estas exposiciones dieron a Fry gran prestigio como crítico, y marcaron el tono de la pujante modernidad inglesa de algunos pintores del grupo como Duncan Grant o Dora Carrington, que introdujeron el uso equilibrado y sugestivo del color como elemento primario en la pintura, pero permanecieron alejados del camino hacia la abstracción.

¹¹ Correspondencia de Roger Fry, E. M. Forster y John Maynard Keynes, King's College Archives, Cambridge. Leonard Woolf describió con gran viveza aquel ambiente en la primera parte de sus memorias: WOOLF, Leonard: *Sowing. An autobiography of the years 1880-1904*. London, Hogarth Press, 1961, Vol. I, pp. 95-206. Son también de especial interés: LUBENOW, William C.: *The Cambridge Apostles, 1820-1914: Liberalism, Imagination, and Friendship in British Intellectual and Professional Life*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998; & CHAINEY, Gramham: *A literary history of Cambridge*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

¹² BELL, Quentin: *El grupo de Bloomsbury*, Madrid, Taurus, 1976. pp. 43-53. STANSKY, Peter: *On or about December 1910: Early Bloomsbury and its Intimate World*. Cambridge – Mass., Harvard University Press, 1996.

¹³ Las críticas de *The Times* aparecen reproducidas en OSBORNE, Harold (Dir.): *Guía del arte del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1990, p. 311.

Entre los escritores E. M. Forster se dio a conocer como crítico literario –género muy cultivado por todos–, y fueron destacadas sus novelas *Howards end* (1910) y *Pasaje a la India* (1924), posteriormente llevadas al cine. Lytton Strachey fue muy conocido por sus irreverentes biografías de grandes personajes, muy literarias, que se centraban en los detalles reveladores de la personalidad por encima de la acumulación de datos, destacando entre ellas *Victorianos eminentes* (1918) y *Queen Victoria* (1921).¹⁴

Virginia Woolf fue sin duda la escritora más popular. Su presencia fue central en todos los aspectos del grupo, y la casa que compartió con su hermana Vanessa Stephen cerca del *British Museum*, en el barrio de Bloomsbury, se convirtió en el principal espacio de sociabilidad intelectual del grupo. En sus novelas, Virginia Woolf fue relegando el argumento a un papel secundario, renovando profundamente la técnica literaria con una prosa muy rítmica, de gran belleza poética, caracterizada por el desarrollo del flujo de conciencia en la narración, la atención a los matices psicológicos, y el equilibrio entre el plano racional y el subjetivo. Tras pasar desapercibidos sus primeros libros, *La señora Dalloway* (1925), *Orlando* (1928) *Una habitación propia* (1929) se fueron ganando el reconocimiento de la crítica.

En 1912 se casó con Leonard Woolf. Miembro del Partido Laborista y vinculado al movimiento pacifista, cultivó con éxito diversos géneros, como la novela, el relato, los estudios de relaciones internacionales y la crítica literaria.¹⁵ Con Virginia

¹⁴ Para la biografía de Lytton Strachey y Dora Carrington puede verse HOLROYD, Michael: *Lytton Strachey*, London, Chatto and Windus, 1994, libro en el que se basa la película *Carrington* dirigida por Christopher Hampton en 1995.

¹⁵ GLENDINNIG, Victoria: *Leonard Woolf: A biography*, New York, Free Press, 2006. Son especialmente interesantes sus libros de memorias sobre aquellos años, WOOLF, Leonard: *Sowing. An autobiography of the years 1880 to 1904... Ob. Cit.; Growing. An autobiography of the years 1904- 1911*, London, Hogarth Press, 1961; y *Beginning again. An autobiography of the years 1911 to 1918*, New York, Harcourt, Brace & World, 1964.

Woolf fundó en 1917 la editorial Hogarth Press, pequeña imprenta artesanal para difundir la obra marginal de su esposa, que alcanzó después gran prestigio incluyendo en su catálogo obras de T. S. Eliot, K. Mansfield, o E. M. Forster.¹⁶

En conjunto, la vida del grupo de Bloomsbury muestra a pequeña escala muchos de los elementos que definieron el alba de la modernidad en la mayor parte de los países occidentales, con las particularidades propias del grupo inglés. Procedentes de familias acomodadas, con estudios universitarios de alto nivel, abiertamente opuestos a la moral victoriana y el estilo realista en la literatura y el arte, su pensamiento liberal y humanista, su carácter antirreligioso, su tenaz pacifismo, y su pensamiento antiimperialista en el corazón del Imperio Británico, definen un espíritu íntimamente rebelde en el que si bien no existió una ruptura vanguardista como la que se operó en el continente, sí se abrió uno de los caminos más delicados de la modernidad.

La 1ª Guerra Mundial tuvo una influencia decisiva sobre la historia de Alemania, pero pese a sus desastrosas consecuencias, lejos de paralizar la producción intelectual alemana, la avivó de forma asombrosa, dando lugar a uno de los más fascinantes episodios de la cultura universal.

En las primeras décadas del siglo XX, Alemania había sido ya uno de los primeros epicentros locales de las vanguardias, cuyo verdadero hilo conductor en el país bávaro fue el expresionismo en sus distintas formas. En 1905 se había fundado en Dresde el grupo *Die Brücke* (El Puente), con Kirchner, Bleyl, Heckel, Schmidt-Rottluff, Nolde y Pechstein, que promovieron una liberación completa del artista, dando libertad total al contenido sobre la forma.¹⁷ Al grupo de Dresde le siguió en

¹⁶ WILLIS, J. R. Jr: *Leonard and Virginia Woolf as Publishers: The Hogarth Press, 1917-1941*. Charlottesville and London, University of Virginia Press, 1992.

¹⁷ ARNALDO, Javier y MOELLER, Magdalena M. (Eds.): *Brücke. El nacimiento del expresionismo alemán*. Catálogo de la exposición, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza–Fundación Cajamadrid, 2005.

Munich *Der Blaue Reiter* (El jinete azul), grupo fundado en 1911 por el pintor ruso Kandinsky y el alemán Franz Marc, y del que formaron parte también Auguste Macke, Paul Klee y Javlenky.

Su lenguaje era más controlado, pretendían purificar los instintos y captar la esencia espiritual de la naturaleza, la expresión lírica del mundo interior, mediante una técnica crecientemente abstracta, cuya consagración llegó con la participación en el Primer Salón de Otoño Berlín en 1913.

Pero *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter* fueron sólo el preludio de la vibrante vida cultural alemana tras la 1ª Guerra Mundial. En la ciudad de Weimar se creó en 1919 la *Bauhaus*, institución emblemática de la cultura alemana de entreguerras, que fue una revolucionaria escuela superior de arquitectura, arte y diseño, en la que sobresalieron los nombres de Walter Gropius, Feininger, Kandinsky, Paul Klee, Moholy-Nagy, Lilly Reich o Mies van der Rohe. La *Bauhaus* comenzó reelaborando los conceptos de la pintura expresionista, para terminar convirtiéndose en el más genuino paradigma del diseño moderno y la arquitectura funcional.¹⁸

En el terreno de la filosofía pronto entró en escena una nueva corriente filosófica y sociológica la Escuela de Frankfurt, en la que Horkheimer, Pollok, Walter Benjamin, Adorno, Marcuse o Kracauer enraizaron plenamente con el espíritu de la naciente república alemana a través de una revisión crítica y revitalizadora del marxismo.

Peter Gay habló en su clásico ensayo de una cultura propia de la República de Weimar, fruto y expresión exacerbada de la contradictoria situación alemana en los años 20, que en sus mejores años llevó al mayor éxito posible a los principales

¹⁸ Sobre la Bauhaus es bastante completo el libro de DROSTE, Magdalena: *Bauhaus 1919-1933*, Berlín, Taschen-Bauhaus Archiv Museum, 2002, (1ª ed. 1991).

componentes de la esencia cultural alemana –como la pintura abstracta, el teatro vanguardista, la literatura expresionista con sus pequeñas revistas, el psicoanálisis, la Escuela de Frankfurt, o la *Bauhaus*—, que estaban presentes antes de la 1ª Guerra Mundial, pero que hasta entonces sólo habían sido objeto de censura y rechazo.¹⁹

En Alemania se produjo una de las situaciones más interesantes de la cultura de entreguerras. El arte revolucionario entroncó con los ideales de la naciente república, generándose lo que Peter Gay ha titulado “la inclusión de lo excluido”, y Berlín fue su emblema genuino.

Para Peter Gay

“el viejo Berlín había sido impresionante, el nuevo era irresistible. Ir a Berlín era la aspiración del compositor, del periodista, del actor: con sus magníficas orquestas, sus ciento veinte periódicos, sus cuarenta teatros. Berlín era el sitio para los ambiciosos, los enérgicos, los talentosos”.²⁰

La práctica totalidad del tejido cultural alemán se volcó hacia la capital. El arte, el cine, el teatro, la música y la novela se popularizaron extraordinariamente. Berlín era el centro del cabaret político de Otto Reutter, del teatro comprometido de Bertold Brecht y Piscator, del cine expresionista de Mornau (*Nosferatu*), Fritz Lang (*Metrópolis*) o Robert Wiene (*El gabinete del doctor Caligari*), de las grandes editoriales de Mosse y Ullstein, que tenían como best-sellers a Heinrich y Thomas Mann, Herman Hesse, Von Hofmannsthal, Spengler o Stefan Zweig.

El poeta Gottfried Benn, consideraba en su autobiografía que buena parte de aquel estallido cultural se debía al talento artístico, científico y comercial de los judíos, “que posibilitaron que Berlín estuviera, entre 1918 y 1933, a la altura de París, (...)”

¹⁹ GAY, Peter: *La cultura de Weimar. La inclusión de lo excluido*, Madrid, Arcos Vergara, 1984.

²⁰ *Ibid.* pp. 143-144.

con sus conexiones internacionales, su incansable sensibilidad y, sobre todo, su absoluto –*totsicher*– instinto para la calidad”.²¹ Pero tras el deslumbramiento de las luces, había también un sinfín de contradicciones, un pueblo herido y una decadencia espiritual íntima, retratada en *La montaña mágica* de Thomas Mann, un amplio sector de la sociedad que carecía de ilusión en el futuro, que sólo veía las ruinas del pasado en descomposición, y agonizaba por pura necesidad psicológica.

Para los sectores más conservadores aquella euforia babilónica –en palabras de Stephan Zweig– que había seguido a la depresión postbélica era la inmoralidad propia de un país decadente, como parecía traslucirse en *La decadencia de Occidente* de Spengler, la poesía de Stephan George y Rilke, la proliferación de mitos nacionales derivada de la obra de historiadores como Ranke o Meinecke, o el cine psicológico de Robert Wiene o Fritz Lang. Quizás Heidegger, gran filósofo que era entonces un auténtico best-seller, sea la figura emblemática de esta tendencia, llevando a su máxima expresión la crisis existencialista que convulsionaba la sociedad alemana, que en busca de una esencia nacional se entregó de lleno al nazismo.

El sueño de la República de Weimar acabó en tragedia. Visto desde la distancia, casi parece mentira que uno de los despertares culturales más deslumbrantes de todos los tiempos acabase sumido en la barbarie más atroz. Otro tanto se podría decir de España.

3. PRIMEROS LATIDOS DE LA VANGUARDIA ESPAÑOLA

La conciencia de crisis finisecular que se vivía en la mayor parte de los países de la Europa occidental, y el nuevo papel político de los intelectuales surgieron también en España, teniendo como detonante la pérdida definitiva de las colonias en 1898, acontecimiento catalizador de un cambio político, estético y espiritual. Como señala Juan Pablo Fusi, “consideraciones

²¹ Citado en *Ibid.*, pp. 146-147.

estéticas y literarias y circunstancias políticas y sociales crearon una atmósfera, un clima espiritual, un *Zeitgeist*, un marco de referencias e incitaciones nuevas para la cultura del país”.²²

Frente al realismo que había dominado el siglo XIX en la pintura y la literatura, y que las reales académicas y las exposiciones nacionales –cada vez más decadentes– seguían respaldando, la producción literaria y artística de Unamuno, Azorín, Valle Inclán, Baroja o Gutiérrez Solana, comenzó a llenarse de críticas hacia ese mundo decadente, y en su estilo se empezaban a atisbar algunos rasgos innovadores, que iban unidos a la nueva condición de intelectuales que fueron asumiendo.

Los cuadros y las novelas de los hombres del 98 estaban aún lejos de la ruptura vanguardista, pero ya las “novelas” de Unamuno, el barroquismo valle-inclanesco previo al esperpento, o los rasgos expresionistas de la pintura de Gutiérrez Solana, avanzaban por el camino que desembocaría en las vanguardias, como lo habían hecho en la Viena fin de siglo la Secesión de Klimt, Wagner o Mahler que abrieron el camino al expresionismo de Kokoschka, Schöember o Loos.²³

El modernismo de los primeros años del siglo, que hoy se entiende como un solo movimiento junto a las primeras posiciones de la generación del 98, pasó por idénticas críticas y menosprecios a los que sufrirían después las artistas de la vanguardia. De la mano de Rubén Darío el modernismo sacó a los españoles del anacronismo realista, con obras trascendentales de Gaudí, Rusiñol, Juan Ramón Jiménez o Machado. Pero a finales de la primera década del siglo XX su ciclo renovador estaba ya cerrado, y comenzaba a degenerar como triste falsificación indolente en las manos de Villaespesa, Marquina y

²² FUSI, Juan Pablo: *Un siglo de España. La cultura... Ob. Cit.*, p. 17.

²³ Véase: SCHORSKE, Carl E.: *Viena Fin-de-Siècle*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, (1ª ed. 1961).

una larga corte de bohemios e imitadores cuyo centro de operaciones eran los cafés de Madrid.²⁴

Los cafés de la Puerta del Sol, donde se concitaban las figuras consagradas con los jóvenes innovadores y todo tipo de escritores y artistas de segunda fila, tuvieron una importancia singular en la transformación del ambiente cultural español del primer tercio del siglo XX. Fueron el gran espacio de sociabilidad intelectual, en el que se constituyó una red informal y difusa que daba vida al tejido cultural español, como sucedía también en Viena o París.

Carl E. Schorke y Janik y Toulmin pusieron de relieve la importancia de la vida cultural de los cafés en la Viena fin de siglo, insistiendo en la importancia de la existencia de un grupo de artistas, músicos y escritores, que se encontraban y discutían en ellos casi a diario, y que constituían un microcosmos bien trabado en el que apenas se concebía la especialización profesional.²⁵

En España las tertulias de los cafés han sido el espacio de sociabilidad más arraigado durante siglos en todas las poblaciones y clases sociales. Excepto casos aislados, todos los intelectuales españoles contemporáneos frecuentaron los numerosos cafés de la madrileña Puerta del Sol, en los que pasaban horas enteras leyendo, escribiendo o discutiendo en animada tertulia.²⁶

²⁴ El auge y caída del modernismo, así como la mayor parte de la vida literaria de Madrid fue narrada con gran viveza en las memorias de CANSINOS ASSENS, Rafael: *La novela de un literato*, Madrid, Alianza, 1995, 3 Vols.

²⁵ SCHORSKE, Carl E.: *Viena Fin-de-Siècle... Ob. Cit.*, p. 21; JANIK, Allan y TOULMIN, Stephen: *La Viena de Wittgenstein*, Madrid, Taurus, 1987, (1ª ed. 1974), pp. 19-31 y 102.

²⁶ Sobre la importancia de los cafés de Madrid como espacio de sociabilidad intelectual, así como en el desarrollo de las primeras vanguardias, véase: RIBAGORDA, Álvaro: "Los cafés de Madrid y las primeras vanguardias", *Revista de Occidente*, 274, (Marzo 2004), pp. 183- 213.

Entre los numerosos cafés de comienzos del siglo XX tenían especial interés el café de Fornos, donde se reunían con frecuencia los escritores de la generación del 98; el café de la Montaña, donde perdió el brazo Valle Inclán; el café del Gato Negro, comunicado con el Teatro de la Comedia, donde se reunían gentes de teatro; y el café Suizo en el que tenía su reunión Ramón y Cajal, y en el que Joaquín Costa escribió su manifiesto regeneracionista. A finales de los años diez, fueron cobraron importancia también otros cafés más retirados del centro, como La Granja del Henar, el café del Prado, el café Gijón o los de la Glorieta de Bilbao, donde estaban el café Comercial y el Europeo. Según contaba César González- Ruano: “Madrid estaba de tal manera repartido por los cafés que casi con exactitud se podía localizar a un escritor en unos minutos”.²⁷

Los primeros destellos innovadores del modernismo y el 98 habían introducido algunos cambios decisivos, y habían abierto nuevos caminos conceptuales y estilísticos, pero la cultura española estaba aún muy lejos de los parámetros que comenzaban a manejarse en las principales capitales europeas.

Madrid y Barcelona carecían durante los dos o tres primeros lustros del siglo XX de los estímulos esenciales para que pudiese germinar en España un movimiento de vanguardia. Ni las galerías, ni la crítica, ni el mercado mostraban el más mínimo interés por las nuevas tendencias, y tampoco existían el espíritu de grupo o la camaradería que pudieran abrigar los primeros balbuceos un movimiento vanguardista, pero se estaban fraguando ya las primeras tentativas individuales.

Algunos jóvenes pintores y escultores, atentos a los nuevos influjos de París, salieron en los primeros años del siglo a respirar los aires de Montmartre. Juan Gris, María Blanchard, Joan Miró, Pablo Gargallo, Manuel Hugué o Vázquez Díaz, se fueron integrando con facilidad en la naciente vanguardia

²⁷ GONZÁLEZ-RUANO, César: *Mi medio siglo se confiesa a medias. Memorias*. Madrid, Fundación Mapfre Vida, 1997, 2 Vols. (1ª ed. 1951), Vol. I, p. 212.

francesa, que desde 1907 comandaría un malagueño llamado Picasso, al que aburrían por igual la alta sociedad de Málaga y el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Dentro de España, la primera tentativa seria de promover un movimiento vanguardista estuvo a cargo de Ramón Gómez de la Serna, que en 1909 tomó las riendas de la revista *Prometeo*, donde aparecieron publicados los manifiestos futuristas de Marinetti a los españoles, dentro de la campaña propagandística del escritor italiano. Las tentaciones futuristas de *Prometeo* apenas salieron de sus páginas, pero sirvieron para marcar el inicio de las vanguardias españolas, como señaló en sus trabajos iniciales Jaime Brihuega.²⁸

Ramón Gómez de la Serna provenía de una familia acomodada de la burguesía madrileña. Su padre era un político del ala izquierda del Partido Liberal de Canalejas, que fundó *Prometeo. Revista social y literaria*, de tintes anarquizantes, como instrumento de acción social y de propaganda personal, con la esperanza de ganarse mediante aquella tribuna un ministerio. Al padre la jugada no le salió bien, el ministerio no llegó nunca, y al hijo, que había forjado sus primeras letras con una imprenta y una revista pagadas y a la carta, le sirvió de poco la carrera de Derecho, porque en *Prometeo* quedó envenenado para siempre con la fiebre literaria, que a efectos prácticos sólo le trajo un trabajo extenuante y la consabida pobreza subsiguiente.²⁹

²⁸ BRIHUEGA, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981.

²⁹ Sobre Ramón Gómez de la Serna véanse: GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Automoribundia (1888-1948)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 1998; BONET, Juan Manuel (Coord.): *Ramón en cuatro entregas*, Madrid, Museo Municipal, 1980, 4 Vols; UMBRAL, Francisco: *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978; BARRERA LÓPEZ, José María: "Afinidades y diferencias: Ramón y el 'ultra'", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 461, (1988), pp. 29-37; ANDERSON, Andrew: "Decadentes y jóvenes 'interpolados': Ramón y sus criterios de selección para *Prometeo*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 20, 2, (1996), pp. 185-212; FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor: "La generación unipersonal de Ramón Gómez de la Serna", *España*, 357, 17 de febrero de 1923.

Aquellos primeros destellos apenas llamaron la atención del público y la crítica españoles, pero lo cierto es que había ya algunas presencias individuales integradas en la vanguardia francesa, y en España se habían producido también los primeros chispazos.

Las vanguardias dieron su siguiente paso de nuevo gracias a Ramón Gómez de la Serna, pero también al galerista catalán Josep Dalmau, quienes, muy en contacto con París, decidieron abrir nuevos caminos para la introducción de las vanguardias en España.

Desde 1912 Dalmau comenzó a imitar a los galeristas franceses en su local barcelonés, y fue ofreciendo un goteo de exposiciones vanguardistas iniciado con una exhibición de cubistas franceses, otra de artistas polacos, y muestras individuales de Miró, Picasso, Celso Lagar, etc. que constituían los primeros aldabonazos de las vanguardias plásticas en España.³⁰

Desde Madrid, Ramón Gómez de la Serna, que desde muy joven estaba al tanto de cuanto sucedía en París, convocó en 1915 la Exposición de Pintores Íntegros, verdadero hito fundacional de la vanguardia para un buen número de historiadores del arte, pues si bien no fue la primera exposición vanguardista, si fue la que primero consiguió una importante repercusión en los medios de comunicación, así como algunos disturbios derivados de la indignación de algún que otro transeúnte.³¹

Tanto las publicaciones especializadas como la prensa nacional no dudaron en volcar todo tipo de descalificaciones contra las obras de Diego Rivera, Maria Blanchard, Bagaría y Agustín *el Choco*, pero el mero eco que la exposición obtuvo, así como la existencia de unos aguerridos detractores, significaban que algo empezaba a pasar. Aquellos pintores fueron bautizados como “Íntegros”, porque Ramón consideraba que

³⁰ GIRALT-MIRACLE, Daniel: *Las vanguardias en Cataluña (1906-1939)*, Barcelona, Olimpiada Cultural-Fundación Caixa Cataluña, 1992.

³¹ “Una exposición: los pintores íntegros”, *ABC*, (7 de marzo de 1915). GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Automoribundia... Ob. Cit.*, pp. 363-365.

era anacrónico hablar ya de cubismo, y su objetivo no era introducir como novedades lo que iba quedando desfasado en París, sino situar España en el plano de la actualidad vanguardista. Así, el adjetivo “íntegros” apelaba a la fidelidad de los autores a sí mismos a la hora de crear, más allá de los convencionalismos estéticos o culturales del momento.

Desde su tertulia sabatina en el café de Pombo,³² Ramón comenzó a aglutinar a los más diversos personajes en torno a reuniones literarias estrambóticas en las que se cultivaban el ingenio y la actitud vanguardista. En aquellos años la guerra monopolizaba las conversaciones de todas las tertulias y Pombo se convirtió en un excéntrico refugio en el que sólo la literatura era la protagonista.³³ Según sus propias palabras, Ramón fundó “la Sagrada Cripta de Pombo como lugar recóndito en que reunirme con los escritores nacientes, en que repartir mi fe en el futuro, refugio en el que estar reunidos durante el bombardeo de aquellos primeros tiempos de incompreensión”.³⁴

El estilo desenfadado y cómico de aquellas reuniones llamaba la atención del que se acercaba allí por primera vez, y muchos, defraudados ante lo inusual, no regresaban. El auténtico protagonista de las noches de Pombo era Ramón, que a Cansinos Assens –algo receloso tal vez– le parecía que lo había orquestado todo para hacerse publicidad, y tal vez negocio.³⁵ Pero a Ramón –según decía González-Ruano– no le interesaba nada que no fuera la literatura, lo leía todo, y era

³² La mejor crónica del café de Pombo son los libros del propio Ramón Gómez de la Serna: *Pombo*, Madrid, CAM-Visor, 1999, con prólogo de Andrés TRAPIELLO, (1ª ed. 1918); *La Sagrada Cripta de Pombo*, Madrid, CAM-Visor, 1999, (1ª ed. 1923); y *Pombo. Biografía del célebre café y otros cafés famosos*, Barcelona, Juventud, 1960, (1ª ed. 1941).

³³ TUDELA, Mariano: *Aquellas tertulias de Madrid*, Madrid, Avapiés, 1984, pp. 54-56.

³⁴ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Pombo. Biografía... Ob. Cit.*, p. 23.

³⁵ CANSINOS-ASSÉNS, Rafael: *La novela de un literato... Ob. Cit.*, Vol. II, p. 63.

por encima de todo literatura viva, actuaba continuamente como un personaje de novela y su único objetivo era convertirse en el gran animador del panorama literario español.³⁶

Junto a él había una nómina fija que presidía las tertulias de Pombo y que Gutiérrez Solana retrató en 1920 con su aire oscurantista de predicadores en la catacumba. Junto a los dos aparecen en el cuadro los miembros fundadores, como Tomás Borrás, el poeta Mauricio Bacarisse, el ilustrador Bartolozzi, Manuel Abril, los Zubiaurre, Ricardo Baeza, Goy de Silva o Bergamín.

Los términos en los que se refiere Ramón a su tertulia: “Sagrada Cripta”, “fe en el futuro”, “primeros tiempos de incompreensión”, etc. evocan la idea de la literatura de vanguardia por la que él apostaba como un credo religioso, del que se autoerigía en sumo sacerdote, y desde este extraño local, con aire de catacumba, la publicitaba y difundía, en una batalla deliberadamente hostil frente a los santones de la literatura, incapaces de comprender sus nuevas propuestas rupturistas, y temerosos de tambalearse en sus pedestales.

Visto desde la distancia, Ramón Gómez de la Serna, novelista, cronista, biógrafo, memorialista, crítico, creador de las greguerías... y escritor al fin, que se va entregando por completo en cada línea hiriente de estilista sin mácula, es probablemente la gran figura de la vanguardia literaria española. Con su inimitable prosa deshecha de imaginación desbordada, y su estilo barroco e impecable de genio, al que las ideas se le agolpaban en la pluma, y se desparramaban descontroladas por el papel —sin contención alguna—, su obra compleja y minoritaria, selecta, entró de lleno en casi todos los *ismos*, sin quedarse en ninguno. Su obra no encontró en España continuadores, y consagrado exclusivamente a ella, Ramón no tuvo discípulos directos. Pero su originalísima literatura, y su vida convulsa de romántico incurable que —como Oscar Wilde o Baudelaire— aspiraba a hacer de sí mismo una obra de arte,

³⁶ GONZÁLEZ-RUANO, César: *Mi medio siglo se confiesa a medias... Ob. Cit.*, Vol. II, pp. 120-122.

fue modelo y contrapunto para todos los caminos que corrieron en paralelo en la vanguardia española.

España era entonces un país en vías de una modernización que la 1ª Guerra Mundial aceleró. Durante la guerra fueron introduciéndose nuevas mentalidades y estilos de vida, de la mano del jazz, los bares americanos, numerosos avances científicos, nuevas modas, etc. La mujer experimentó un gran cambio en estas fechas: el ama de casa excluida de la vida pública empezó a convivir con una nueva mujer de pelo corto a lo *garçon*, como la dibujaba Penagos, que se fue incorporando a la vida pública ante los modelos femeninos que iban apareciendo en la ciudad provenientes de Europa. Madrid se fue poblando de refugiados, espías, desertores, y gentes del más variopinto pelaje, entre los cuales se encontraban numerosos artistas y escritores europeos y americanos, de tal forma que, como ha señalado Luis Enrique Otero, Madrid fue adquiriendo un repentino carácter cosmopolita.³⁷

Hacia 1914, como señala Juan Pablo Fusi, la vida cultural española iniciaba una etapa de verdadera plenitud en la que, con la entrada en escena de la generación del 14 encabezada por Ortega, los intelectuales fueron asumiendo “de forma explícita y manifiesta, un papel rector en la vida española”.³⁸

En Barcelona había de cuando en cuando alguna exposición vanguardista, y en Madrid los jóvenes escritores llevaban ya algún tiempo renegando del modernismo, cuando comenzaron a llegar un buen número de artistas extranjeros que huían de la 1ª Guerra Mundial, y cuya presencia aquí sería totalmente decisiva. La neutralidad española, la prosperidad económica y la proximidad del país galo, fueron un componente fundamental en la introducción de la vanguardia en España. Desde París pasaron

³⁷ OTERO CARVAJAL, Luis Enrique: "Ciencia y cultura en Madrid. Siglo XX. Edad de Plata, Tiempo de Silencio y Mercado Cultural" en FERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio (Dir.): *Historia de Madrid*, Madrid, Editorial Complutense, 1994.

³⁸ FUSI, Juan Pablo: *Un siglo de España. La cultura. Ob. Cit.*, pp.43-44.

España. Desde París pasaron algunos escritores y artistas por la frontera vasca, y algunos más recalaron en Barcelona, como Albert Gleizes, Marie Laurencin, Max Goth, Serge Charchoune o Picabia con su revista dadaísta *391*, mientras exponían en la Galería Dalmau Robert y Sonia Delaunay, o los uruguayos Barradas y Torres García.

Pero si Barcelona era una ciudad más cosmopolita, contaba con una galería abierta a la vanguardia y estaba muy próxima a la frontera francesa, la mayoría pronto se dieron cuenta de que para hacerse un nombre en España había que conquistar Madrid. La capital de un Estado fuertemente centralizado no era sólo la sede del poder político, sino que también estaban allí buena parte de la industria cultural, la Universidad Central y sobretodo la prensa nacional, palanca imprescindible para cualquier campaña.

Es posible que Madrid no tuviese el ambiente más idóneo, pero desde luego era el teatro de operaciones más adecuado y la caja de resonancia que necesitaban. Casi todos eran ya conscientes de ello, y no hubo escritor o pintor español que no recalase antes o después en Madrid en busca de fortuna. Barcelona, además, era ya entonces la capital de una fuerte burguesía catalanista que, a través de la cultura, trataba de generar un proyecto de identidad regional o nacional propio, que imprimió un fuerte carácter a la actividad cultural de Cataluña, pero relegó a una posición excéntrica el vértice barcelonés dentro del mapa cultural español. No obstante, quedan aún por conocer muchos elementos del eje Madrid-Barcelona, que cierra con París el triángulo esencial de la cultura española del primer tercio del siglo XX.

De forma fugaz o más estable recalaron en Madrid, huyendo de la Europa en guerra, una amplia nómina de escritores y artistas. Como ha señalado Isabel García García, no debemos olvidar que la mayor parte de ellos eran pintores postimpresionistas, bastante alejados de las últimas tendencias, que sólo buscaban un país aislado y cómodo para escapar de la guerra, donde pudiesen trabajar a gusto retratando sus paisajes

sin ninguna novedad estilística digna de reseñar.³⁹

No obstante, en el aluvión llegó también un importante plantel de pintores y escritores de la vanguardia parisina, entre los que sobresalían los nombres de Lipchitz, Diego Rivera, Foujita, Alfonso Reyes, Acevedo, Marjan Paszkiewicz, Jahl, Joseph Pankiewicz, Tadeus Peiper, Norah y Jorge Luis Borges o Vicente Huidobro, así como los Delaunay, Marie Laurencin y Barradas, previa escala en Barcelona.⁴⁰

El gran número y la importancia de los vanguardistas que llegaron revolucionaron por completo la ciudad, y aunque la crítica y el público se resistieron, en ese camino inverso entre París y Madrid comenzaba a gestarse a escala reducida un *Madrid de las vanguardias*, pequeña sucursal de la gran vanguardia francesa y europea.

Nada de esto cambió el contenido de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, ni los valores tradicionales de la crítica literaria, que seguían impregnados del realismo, el historicismo y el casticismo inherentes a los valores de la Restauración. En líneas generales, la crítica seguía despreciando con saña e ironía las exposiciones y actos literarios de la vanguardia en Madrid, bautizando a estos “afrancesados” como estafadores del arte o “tomapelistas”, en sintonía con las duras críticas iniciales con que el diario *The Times* había recibido en 1910 la 1ª Exposición Postimpresionista en Londres.

Y sin embargo, el hecho es que existían, y ni siquiera la prensa nacional podía ignorar su presencia. Eran desde luego grupúsculos muy minoritarios, prácticamente desconocidos para el público y deleznable para la crítica, pero poco a poco iban

³⁹ GARCÍA GARCÍA, Isabel: *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*, Tesis doctoral, Madrid, UCM, 1998.

⁴⁰ Las trayectorias de todos ellos en su paso por España se pueden seguir brevemente en la obra de BONET, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España*, Madrid, Alianza, 1995, compendio de erudición imprescindible para cualquier estudio sobre el tema.

iban articulando un movimiento y formando un ambiente cultural que ofrecía una estética alternativa al arte oficial.

Algunos críticos —muy pocos—, que ocuparían después un papel central en el desarrollo de la vanguardia española, y que estaban al tanto de la importancia que el expresionismo iba cobrando en Viena o Berlín, de la fuerza del futurismo italiano o las novedades artísticas en Londres o París, empezaron a prestar cierta atención a los vanguardistas, analizando con respeto e interés sus obras. Entre estos críticos se pueden destacar el poeta Enrique Díez-Canedo, que tuvo un papel destacado desde las páginas de *España* y *El Sol*, y sobretodo Juan de la Encina —pseudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal— que a comienzos de los años 10 había vivido en Alemania y a su regreso en 1914 estaba ya al tanto de las novedades plásticas europeas, ejerciendo un papel destacado desde la revista *España*, donde instaba a modernizar el provinciano ambiente madrileño, que no aceptaba las nuevas tendencias hasta que no habían caducado en sus lugares de origen.

4. EL MADRID ULTRAÍSTA

De la mano de Huidobro, Barradas, los Delaunay o los pintores polacos, se hablaba entonces de creacionismo, vibracionismo, simultaneísmo, sincronismo, etc. pero casi todas las tendencias de la vanguardia en España se fueron aglutinando en el ultraísmo, movimiento revolucionario ambiguo y difícilmente definible, cuyo objetivo era “ir más allá”, romper con los convencionalismos del arte y la vida y propugnar cualquier tipo de manifestación vanguardista. El ultraísmo fue el primer movimiento de vanguardia genuinamente español, y en torno a él se agruparon la mayor parte de los escritores y artistas mencionados, lo que le convirtió en el núcleo central de

las primeras vanguardias en España.⁴¹

Muchos de los vanguardistas recién llegados encontraron rápido acomodo en las tertulias de Rafael Cansinos Assens, un crítico y escritor de bastísima cultura que, muy atento a las novedades literarias parisinas, había aglutinado ya en el café Colonial a un buen número de jóvenes escritores, provenientes de las filas del modernismo y la bohemia, entre los que sobresalía Guillermo de Torre.⁴²

La figura de Cansinos Assens responde en cierta forma al estereotipo de escritor hecho a sí mismo. Descendiente de una modesta familia sevillana y huérfano de padre desde una edad muy temprana, sin estudios superiores se trasladó a Madrid con su madre en la adolescencia, y bajo el influjo de su tío —que tenía algunos contactos con el periodismo republicano— empezó a ganarse la vida en el mundo de la prensa, mientras alimentaba en lecturas desordenadas su vocación de escritor maldito, que le llevó a sumarse a los modernistas más por pose que por convicción, según él mismo escribió.⁴³

Cansinos Assens asistió alguna vez a la tertulia de Pombo, pero según contaba en sus memorias, no volvió porque se aburría y le parecía odiosa. Rivalés, en cierto modo, por

41 Véanse: Cartas de Rafael Cansinos Assens (sin fecha [ca. 1918-1922]), Isaac del Vando Villar (1920) y Guillermo de Torre (1923-1925) a Gerardo Diego, *Archivo de la Fundación Gerardo Diego*. Correspondencia entre Vicente Huidobro y Gerardo Diego (1920-1934), *Ibid.*, y *Archivo de Vicente Huidobro*, Fundación Vicente Huidobro, Casa Colorada (Santiago de Chile); DIEGO, Gerardo: “Posibilidades creacionistas”, *Cervantes*, (Octubre 1919), pp. 23-28; TORRE, Guillermo de: “Manifiesto vertical”, *Grecia*, 50, (1 de diciembre de 1920); TORRE, Guillermo de: “El movimiento ultraísta español”, *Cosmópolis*, XI, (1920), pp. 475-480.

42 La biografía de Guillermo de Torre ha sido estudiada por ZULETA, Emilia de: *Guillermo de Torre entre España y América*, Mendoza, Ediunc, 1993. Su obra crítica y literaria ha sido estudiada recientemente en la tesis doctoral de PÉREZ VIRTANEN, Ricardo: *La aventura vanguardista de Guillermo de Torre*, Tesis Doctoral, Madrid, UCM, 2006.

43 CANSINOS-ASSÉNS, Rafael: *La novela de un literato...* Ob. Cit., Vol. I, pp. 17-61.

abanderar a la juventud innovadora, Ramón y Cansinos representaban dos formas de ser antagónicas. Ramón era el hombre espectáculo, llamativo, altisonante, estrafalario. Cansinos era el intelectual serio de grandes debates, el maestro al uso de jóvenes escritores. Ambos se disputaban un rol similar en un microcosmos muy pequeño. A Cansinos Ramón le parecía un tipo grotesco con afán de protagonismo, y Ramón pronto empezó a ver en Cansinos y los ultraístas unos jóvenes insolentes y deslumbrados, que estaban dispuestos a eclipsarle, por lo que siempre trató de minimizar la importancia del ultraísmo que definió como “un cenáculo de bohemios jóvenes” que “se creyó obligado a crear una escuela ibérica similar a las de moda”.⁴⁴ Sin embargo, los textos publicados por Ramón en las revistas ultraístas pasan de largo de cuarenta, la polémica ha sido siempre un gran reclamo publicitario, y los ajustes de cuentas proliferaron en las historias y memorias posteriores de todos ellos.

Pese a su recelo mutuo, Ramón y Cansinos coincidían a la postre en lo fundamental: la necesidad de superar un romanticismo trasnochado, un modernismo ya desgastado, y todos sus epígonos. Esto confluía en su mutuo interés por introducir en España las nuevas corrientes vanguardistas, la nueva literatura.

El poeta chileno Vicente Huidobro era un joven aventurero de una familia de la alta sociedad chilena, que en 1914 ya había empezado a hablar en Santiago de eliminar el sentido mimético del arte. Huidobro llegó a Madrid con un nuevo movimiento bajo el brazo, el creacionismo, que había importado desde Francia, donde había creado en 1917 junto a Reverdy la revista *Nord-Sud*, que se movía en los círculos cubistas de los Picasso, Braque, Apollinaire, Max Jacob o Juan Gris. Con este último, gran amigo de la primera hora francesa de Huidobro, que había hecho de introductor del poeta en

⁴⁴ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “El Ultraísmo y el Creacionismo español”, en *Revista Nacional de Cultura*, 108, (Caracas, 1955), p. 148.

París traduciendo incluso alguna de sus obras al francés,⁴⁵ había escrito Huidobro el manifiesto que definía el objetivo del movimiento: “Crear un poema tomando de la vida sus motivos y transformándolos para darles una vida nueva e independiente. Nada anecdótico ni descriptivo. La emoción ha de nacer de la única virtud creadora. Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol”.⁴⁶ Esto, se cifraba en la práctica en la supeditación del contenido a la inspiración, y la construcción del poema como un cuadro, creando imágenes mediante la disposición de los signos gráficos en el papel.

Huidobro admiraba las críticas literarias de Cansinos, y ambos se habían cartearado durante algún tiempo, hasta que el poeta chileno se presentó en el café Colonial como el máximo exponente de la renovación literaria, mostrando sus *plaquettes* ante la admiración de Cansinos y sus discípulos.

En este café de la calle Alcalá había comenzado a estabilizarse una tertulia diaria de jóvenes poetas, encabezados por Guillermo de Torre, que buscaban en Cansinos un maestro que les condujese en la renovación de la poesía española. Las tertulias del Colonial eran en muchos sentidos la antítesis de Pombo. Frente a la comicidad y espectacularidad de aquellas, en el Colonial se hablaba seriamente y las discusiones eran acaloradas. En un rincón del bullicio de la vida nocturna de Madrid, un grupo en el que destacaban Eugenio Montes, San Germán, Lasso de la Vega o Guillermo de Torre, había establecido una tertulia literaria al uso, en la que se leían versos, se discutían teorías y se hacían planes de futuro, con los que los poetas noveles —y el propio Cansinos— acariciaban “sueños de

⁴⁵ Correspondencia Vicente Huidobro-Juan Gris, *Archivo Vicente Huidobro*, Fundación Vicente Huidobro, Casa Colorada (Santiago de Chile).

⁴⁶ Sobre Huidobro véase COSTA, René de: “Vicente Huidobro”, número monográfico de *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, 30-31- 32, (1988-1989).

gloria, que ponen ardientes de fiebre los ojos y los dilatan como estrellas”, formando un “pequeño Parnaso” literario.⁴⁷

A aquellas charlas se sumó una noche de 1918 Huidobro, dispuesto a extender el creacionismo por España. Según contaba Cansinos Assens, ufano ante la vanidad arrolladora de Huidobro, Guillermo de Torre intentó desacreditar su novedad —capital simbólico que concedía a Huidobro un status superior al del resto—, y se enzarzaron en una discusión literaria que sólo mostraba el atraso en el que vivía la literatura española respecto al mundo europeo de las vanguardias.

Lo que Huidobro presentaba suponía un aldabonazo para una juventud creadora que oscilaba entre “el desgarrón total con el pasado y la obsesión por hacer tabula rasa”.⁴⁸ Huidobro sembró la alarma en Pombo, y Ramón le intentó desautorizar, reclamando para sí el “título de único innovador”. Huidobro fue por allí y trató a Ramón despectivamente como un simple plagiaro del futurismo, diciéndole al marcharse: “—¡Es usted un señor gordo y viejo!”. Guillermo de Torre “que consideraba igualmente viejos a Ramón y a Huidobro, hizo la maleta y se plantó en París”, de donde volvió poco después cargado de revistas y folletos sobre el cubismo, el creacionismo, el dadaísmo, etc.⁴⁹

El panorama literario español estaba cambiando con la llegada de poetas americanos y la apertura a las novedades europeas.⁵⁰ El clima era propicio para grandes empresas, y en

⁴⁷ CANSINOS ASSENS, Rafael: *La novela de un literato... Ob. Cit.*, Vol. II, pp. 100-103

⁴⁸ MAINER, José Carlos: *La Edad de Plata... Ob. Cit.*, p. 207.

⁴⁹ CANSINOS ASSENS, Rafael: *La novela de un literato... Ob. Cit.*, Vol. II, p. 239. Buena parte de aquellas revistas, así como muchas otras del momento que muestran su interés por los movimientos de vanguardia, las he podido consultar en la *Colección Guillermo de Torre*, de la biblioteca del Instituto de Literatura Española Amado Alonso, de la Universidad de Buenos Aires.

⁵⁰ Véase VALCÁRCEL, Eva: *La introducción de la vanguardia en la poesía hispánica*, Madrid, FUE, 1998.

diciembre de 1918 se proclamó *Ultra: un manifiesto de la juventud literaria*, en el que declararon “su voluntad de un arte nuevo”:

“Nuestro lema será ‘ultra’, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. (...) Jóvenes, rompamos por una vez nuestro retraimiento y afirmemos nuestra voluntad de superar a los precursores”, exclamaba el manifiesto.⁵¹

El manifiesto del ultraísmo fue redactado una de aquellas noches del Colonial, y lo firmaron los jóvenes poetas de la tertulia de Cansinos, autores de una obra literaria de cierto interés, cuyos nombres —como el del propio Cansinos— no han pasado de un papel secundario en nuestra historia literaria: Xavier Bóveda, César A. Comet, Guillermo de Torre, Fernando Iglesias, Pedro Iglesias Caballero, Pedro Garfias, Rivas Panedas y Aroca. Cansinos aparecía como orientador del movimiento, pero no lo firmó, aunque se le suele atribuir la autoría de este texto vago e indefinido, y Guillermo de Torre se quejó años después en su *Historia de las literaturas europeas de vanguardia* de no haber tenido noticia alguna del manifiesto hasta su publicación.

En ese primer momento, el ultraísmo desbordaba energía y comenzaba a preocupar a las viejas glorias literarias. Como decía Cansinos “lo cierto es que se ha removido la charca y las ranas croan. De todas partes de la Península —como dice Guillermito— nos lanzan ataques”.⁵² Su novedad y afán de cambio atrajo al café Colonial a varios jóvenes escritores argentinos, dispuestos a exportar el movimiento a su país. Entre ellos destacaba un cultísimo Jorge Luis Borges, que había llegado desde Suiza —donde había conocido de primera mano el expresionismo y algo del dadaísmo— con su hermana Norah, que hizo varios dibujos y grabados expresionistas para las

⁵¹ “Ultra: un manifiesto de la juventud creadora”, *Grecia*, 1, (diciembre 1918).

⁵² CANSINOS ASSENS, Rafael: *La novela de un literato... Ob. Cit.*, Vol. II, p. 244.

revistas ultraístas, así como Arturo García Caraffa y el poeta Luis Emilio de Soto.

El ultraísmo fue un movimiento de origen poético, derivado y reacción del creacionismo, que pronto tuvo su correlato en la pintura y la escultura, tanto en artistas españoles (Vázquez Díaz, Alberto, Pancho Cossío, Antonio de Guezala, Mateos o Francisco Bores) como en la pléyade de extranjeros que se habían instalado en Madrid, como los Delaunay, Barradas, Norah Borges o los polacos: J. Pankiewicz, W. Jahl y M. Paszkiewicz, cuyos dibujos inundaron las revistas ultraístas.⁵³

Los artistas de vanguardia ocupaban un lugar secundario en el circuito cultural madrileño, pero desde el aldabonazo de la Exposición de Pintores Integros en 1915 tampoco se debe subestimar su presencia creciente mediante exposiciones en diversas salas de arte, unas veces minoritarias, pero otras también en los propios espacios oficiales. Jaime Brihuela reseñó un total de 24 exposiciones en la década que transcurre entre 1915 y 1925 —fecha de la crucial Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, que cerraría la primera vanguardia española—, recibidas en general con las pertinentes y airadas críticas, que no podían ya pasarlas por alto.⁵⁴

Celso Lagar dio a conocer el planismo en Madrid mediante una exposición individual organizada en marzo de 1917 en la Galería General de Arte, una pequeña sala que pretendía crear un circuito alternativo de arte joven. Lagar fue el creador del planismo, una de aquellas vanguardias prácticamente individuales pero de cierto interés, que forjó en su estancia parisina de 1911, donde compartió estudio con Modigliani,

⁵³ Sobre el ultraísmo son de especial interés: BONET, Juan Manuel y PÉREZ, Carlos (Eds.): *El Ultraísmo y las artes plásticas*, Valencia, IVAM, 1996; & VIDELA, Gloria: *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1971.

⁵⁴ BRIHUEGA, Jaime: *Las vanguardias artísticas... Ob. Cit.*, pp. 521-522. Varias de ellas han sido estudiadas por GARCÍA GARCÍA, Isabel: *Orígenes de las vanguardias... Ob. Cit.*

gracias a una peculiar beca del ayuntamiento de Miróbriga –hoy Ciudad Rodrigo—. ⁵⁵

De especial interés fue la Exposición de Pintores Polacos, organizada en el patio del Ministerio de Estado en abril de 1918, con casi 100 obras de Josef Pankiewicz, Wanda Pankiewicz, Wladyslaw Jahl, Waclaw Zawadowski y Marjan Paskiewicz. Varios pintores polacos se habían integrado en las diversas revistas vinculadas al ultraísmo junto al crítico y escritor Tadeusz Peiper, y su obra iría apareciendo diseminada por las portadas de estas. Según Isabel García García, esta exposición fue uno de los acontecimientos más destacados de la década. Realizada en una de las sedes oficiales del arte académico, donde solían exponer los pensionados en Roma, estuvo teñida de un importante componente político, pues se interpretó como un gesto de apoyo del Estado español hacia uno de los países aliados. Para Juan de la Encina, la importancia de aquella exposición fue tal que la consideró “un pequeño ángulo del Salón de Otoño de París o de la Sezession de Munich o Berlín”. ⁵⁶

El Ateneo de Madrid, uno de los principales núcleos culturales de la capital donde ocuparon puestos directivos Manuel Azaña, Ramón Gómez de la Serna y Valle Inclán, se fue mostrando desde 1918 como el espacio más abierto al arte de vanguardia. Realmente el Ateneo no era un centro vanguardista y con frecuencia las posiciones de sus miembros iban por otros derroteros, pero sí era un espacio abierto, y tenía fama bien ganada de ser la tribuna de la oposición al gobierno, y quizás por ello el espíritu irreverente de los vanguardistas, si no con fervor, fue al menos recibido, realizándose diversas exposiciones

⁵⁵ El planismo de Celso Lagar fue el punto de partida de la tesis de GARCÍA GARCÍA, Isabel: *Orígenes de las vanguardias... Ob. Cit.*, pp. 371-

565. Véase también VANN, Philip (ed.): *Celso Lagar. Catálogo de la exposición*, Londres, Crane Kalman Gallery Ltd, 1997.

⁵⁶ Véanse: ENCINA, Juan de la: “Los pintores polacos”, *España*, (25 de abril de 1918); & GARCÍA GARCÍA, Isabel: *Orígenes de las vanguardias... Ob. Cit.*, pp. 624-643.

individuales de Celso Lagar, Gregorio Prieto, García Maroto, Barradas o Rafael Alberti.

Muy importante fue también la exposición de Daniel Vázquez Díaz. El pintor onubense, por edad, estaba ya bastante lejos de la juventud vanguardista decidida a epatar a la burguesía española. Sin embargo, su larga estancia en París le introdujo en la senda del cubismo, y a su regreso a Madrid en 1918 realizó ya una primera exposición en el Salón Lacoste. A esta la seguiría en 1921 otra de mayor trascendencia en el Palacio de Bibliotecas y Museos, acompañada de las esculturas de su esposa –Eva Aggerholm–, con un catálogo prologado por Juan Ramón Jiménez. La muestra despertó la admiración de los ultraístas, que según indica Bonet le consagraron como figura de transición, con banquete incluido.⁵⁷

Ese año el ultraísmo estaba ya en su cenit. Circulaban por toda España varias revistas, y organizaron también un par de veladas literarias –una de ellas en el propio Ateneo–, actos desafiantes y provocativos en la estela del dadaísmo, que fueron recibidos con un escándalo similar a las veladas de Tristán Tzara y compañía.⁵⁸

Los ultraístas, al igual que el resto de los escritores de la vanguardia europea, encontraron su cauce de expresión genuino en un conjunto heterogéneo e inestable de revistas literarias, que según Bonet fueron “un admirable ejemplo de diálogo entre las artes”. Entre ellas tuvieron un lugar esencial *Cervantes*, *Los Quijotes*, *Grecia*, *Tableros* y *Cosmópolis*. La más moderna de todas probablemente fue *Ultra*, cuyos 24 números publicados entre enero de 1921 y febrero de 1922, tenían un atractivo diseño gráfico, novedosas colaboraciones, y lemas agresivos. En

⁵⁷ BONET, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España...*
Ob.

Cit., pp. 618-619.

⁵⁸ “Nuestra velada”, *Ultra*, I, 2, (10 de febrero de 1921), p. 2; TORRE, Guillermo de: “Ultra-manifiestos. Estética del yoísmo ultraísta”, *Cosmópolis*, (mayo 1921), pp. 50-61; TORRE, Guillermo de: *Literaturas europeas de vanguardia*, Sevilla, Renacimiento, 2001 (1ª ed. Madrid, Caro Raggio, 1925), pp. 83-85.

todas ellas no sólo se difundió el ultraísmo, sino que fueron publicitando con diversas traducciones, anuncios, etc., muchas de las principales obras dadaístas, expresionistas y futuristas, contribuyendo de forma decisiva a su difusión en España.

5. SOCIOLOGÍA DEL ULTRAÍSMO

Una teoría psicosocial de raíces freudianas establece diferentes esferas concéntricas en las relaciones personales, según la proximidad al sujeto. En el primer anillo se encuentran los familiares directos y amigos más íntimos. A este le sigue otra esfera en la que se encuentran las personas con las que uno tiene contacto frecuente y por las que se siente algún tipo de afecto, admiración o respeto —personal y profesional—, las personas entre las que uno se puede sentir más integrado a nivel de grupo y con las que busca definir su identidad. Un tercer círculo lo constituyen el resto de personas del mundo personal y laboral, algo más alejadas, y así se podrían seguir estableciendo círculos hasta llegar a los completos desconocidos.

Según esta teoría, la personalidad de cada individuo se muestra de una forma distinta según se encuentre ante uno u otro círculo. De esta forma, la esfera más influyente y estimulante se encuentra generalmente en el segundo círculo, en la actitud tomada ante aquellas personas con las que se tiene contacto muy directo fuera de la intimidad, a las que se admira y respeta, y ante las que se busca la identificación, la aprobación y la admiración.

La aplicación de esta teoría, a la que se pueden añadir muchas de las categorías de análisis definidas por Bourdieu, resulta de gran interés en el estudio de cualquier comunidad profesional, pero lo es especialmente en el medio artístico-literario, donde el sentido de la trascendencia personal y el afán de notoriedad suelen ser componentes de primer orden.

El mundo de las primeras vanguardias artísticas y literarias en España era, como venimos viendo, un microcosmos

reducido y competitivo, en el que varias decenas de escritores y artistas compartían los mismos espacios de sociabilidad, los mismos medios de difusión e idénticas plataformas de promoción, al tiempo que competían por sobrevivir en un mercado y una sociedad abiertamente hostiles, que pretendían transformar. En esa convivencia prácticamente diaria se fue generando un sentimiento de comunidad, no exento de roces y tensiones, en el que convivían varios proyectos convergentes, pero había también un capital simbólico que conquistar y una serie de roles socio-profesionales en disputa.

En continuo contacto, colaborando en las mismas revistas y exponiendo en las mismas salas, compartiendo ilusiones y esfuerzos, sufriendo el mismo ensañamiento de la crítica, con una percepción similar de la sociedad de la Restauración —y la Europa de esa época—, con una cosmovisión artística bastante análoga, influidos por el cubismo, el expresionismo, el futurismo y el dadaísmo, y con la sensación de grupo minoritario y casi clandestino que se enfrenta al poder establecido, a los gerifaltes de la crítica y la cultura oficiales, sus lazos se fueron estrechando a gran velocidad.

Esta idea cobra mayor peso cuando se integra en el medio físico en el que se desenvolvían. La urbe es un elemento fundamental, pues es el lugar en el que se generó y desarrolló ese ambiente cultural. Las principales ciudades solían ser la puerta de entrada de nuevas ideas, y en su relativo anonimato encontraban cobijo actividades y formas de vida impensables en el medio rural o en las provincias. Sin embargo no se trataba de las grandes urbes masificadas que hoy conocemos. El Madrid de 1914 era una ciudad de casas bajas y calles empedradas que se podía cruzar con facilidad caminando o en algún tranvía, y donde vivían alrededor de 700.000 personas. Entre los círculos profesionales, que por lo general compartían una serie de hábitos, aficiones y espacios, era relativamente fácil conocerse y encontrarse en la ciudad.

En la relativa ambigüedad de un medio urbano en el que penetraban nuevas ideologías y movimientos estéticos, en el que poco a poco se iban difundiendo mentalidades más liberales,

y donde se podía vivir entre el cobijo del anonimato general y un cierto reconocimiento del medio profesional, los distintos ambientes culturales que existían podían llegar a tener una influencia decisiva.

La progresiva inmersión de estos artistas en el ambiente cultural de las primeras vanguardias —especialmente en el caso del ultraísmo—, lejos de provocar una estrechez de miras o un estancamiento creativo, fue generando una atmósfera tremendamente enriquecedora para todos ellos. Muchos entablaron entonces relaciones de verdadera amistad. Cada nuevo poema, dibujo o relato, no se hacía desde la soledad y a la espera de un hipotético espectador, sino que los creaban para una comunidad afín, los escribían casi codo con codo sobre el mismo velador de un café, y de inmediato encontraban el comentario y la crítica de un amigo, la corrección de un maestro. Compañeros de viaje, jóvenes cultos y desinhibidos, persiguiendo los mismos fines y con ideas semejantes, su mejor estímulo estaba en el contacto diario, en la palabra amistosa o desafiante de otro escritor, en esa mezcla de amistad y rivalidad, de afán por sobresalir entre un grupo de jóvenes prometedores con los que compartían tertulias, revistas, exposiciones.

En otros movimientos existían una serie de principios rectores, dogmas en muchos casos, que definían los parámetros de sus componentes, pero precisamente esa indefinición del ultraísmo, esa absoluta ambigüedad, permitió que se integrasen en él Borges, Gerardo Diego, Barradas, los Delaunay, Cansinos o Huidobro, pero también Buñuel, Dalí, Lorca o Alberti. Y si su epicentro era Madrid, pronto empezaron a brotar otros núcleos ultraístas en ciudades como Sevilla, Oviedo o Mallorca, con las que la red de las vanguardias se iba extendiendo por España.

Conviviendo en un grupo semejante había que mejorar cada día para no quedarse atrás. Cada poema o cada óleo debía ser un poco mejor que el anterior. Para ser alguien había que estar más atento que el resto a las novedades europeas, había que ser capaz de afrontar retos mayores, ser cada día más vanguardista que el anterior para obtener algún reconocimiento. Y al mismo

tiempo, toda la información, todas las ideas y todos los recursos estaban allí mismo, en aquel ambiente en el que podían conversar con Ramón Gómez de la Serna, escuchar las novedades que traía Huidobro o leer su último poema a Cansinos Assens. Para los jóvenes emergentes el listón estaba muy alto, pero el estímulo era también muy grande, y entre los que salían a flote muchos estaban llamados a crear grandes obras.

Desde luego un microcosmos como este albergaba también rivalidades y conflictos. Pero los roces suelen tardar en aflorar, y en los primeros años el proyecto común de renovación plástica y lucha contra el arte oficial contribuía a minimizarlos. Conforme se les fueron abriendo las puertas de algún gran salón, fueron accediendo a los consejos de redacción de las revistas, consiguiendo columnas en periódicos nacionales o publicando libros, las tensiones empezaron a aflorar. Según empezaba a ceder el enemigo común la cohesión interna comenzaba a desmoronarse. Con más o menos razón, los discípulos comenzaron a rebelarse contra los maestros, y estos a enfrentarse entre sí.

La ambigüedad e indefinición que permitieron integrar a un grupo heterogéneo de artistas hizo que cuando las divisiones surgieron, no hubiese una ortodoxia a la que ceñirse y cada cual reclamase para sí la verdadera bandera del ultraísmo. El crisol de ideas comenzó a convertirse en una amalgama de egos y diletancias, de ansias de fama e inmortalidad, de afán por atesorar un capital más simbólico que monetario, y el ultraísmo desapareció casi de la noche a la mañana, cediendo con él la primera oleada vanguardista en España.

El golpe final del ultraísmo llegó de manos de su propio promotor, Cansinos Assens, que en 1922 publicó *El movimiento V. P.*, una novela en clave que describía la trayectoria del movimiento ultraísta, caricaturizándolo por completo. En ella se podía además deducir la amargura de Cansinos —identificado con El poeta de los Mil Años— que se vio sobrepasado por el empuje de los jóvenes ultraístas y acabó quedando a un lado.

Como concluyó Guillermo de Torre:

“El Ultraísmo ha cumplido el papel que él mismo se había asignado: marca una ruptura con los maestros y las momias de 1900, restaura nuevos módulos líricos y en suma provoca una nueva etapa de renacimiento literario. La formación del grupo colectivo tuvo ese sólo objeto. Y una vez realizado en cuatro años, de 1919 a 1922, a través de múltiples experimentos en nuestras revistas literarias y en nuestras veladas estridentes, el grupo ultraísta ha dejado de existir como tal”.⁵⁹

El ultraísmo había servido de vía de entrada de las vanguardias europeas, había alumbrado una docena de revistas interesantes y alguna obra importante, pero sobretodo había abierto una brecha con las generaciones anteriores, había renovado las técnicas, el estilo y las actitudes del nuevo arte español. En los años siguientes salieron aún algunos números de revistas ultraístas como *Vértices* y *Tobogán*, meros epígonos de un movimiento en declive, y vieron la luz algunos libros como *Imagen* de Gerardo Diego (1922), *Hélices* (1923) la obra fundamental de Guillermo de Torre, *La sombrilla japonesa* (1924) de Isaac del Vando Villar o *Viaducto* (1925) de González-

Ruano, que prolongaron hasta 1925 los últimos alientos de la primera vanguardia española.

El año 1925 es por muchos motivos una encrucijada clave en la historia cultural española, en sintonía con los cambios que se producían en el arte europeo del momento. Luis Cernuda y algunos historiadores hablaron de generación de 1925 para la que después se ha conocido como generación del 27, indicando ese año como fecha de plena incorporación al panorama literario español de varios de sus miembros, que publicaron entonces algunos de sus primeros libros.

En toda Europa las primeras oleadas de las vanguardias llevaban algún tiempo en declive, y fue el momento que Ortega y Gasset y Guillermo de Torre consideraron más oportuno para

⁵⁹ Citado en TUDELA, Mariano: *Aquellas tertulias... Ob. Cit.*, p. 84.

reflexionar sobre su significado y trascendencia histórica. Vieron así la luz en 1925 uno de los ensayos más importantes sobre la cultura de vanguardia: *La deshumanización del arte* de Ortega, y una de las primeras historias de las vanguardias: *Literaturas europeas de vanguardia*, libro con el que el principal activista del ultraísmo aparcó la poesía para encontrar su sitio en la crítica literaria.

El acontecimiento que marcó definitivamente el final de un ciclo en las vanguardias españolas fue la celebración ese año de la primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, el primer salón de arte contemporáneo de gran relieve que surgió como alternativa a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. En aquella exposición se reunieron la mayor parte de los pintores vanguardistas más importantes afincados en España como Vázquez Díaz, Barradas, Robert Delaunay, Bores, Dalí, Norah Borges o Benjamín Palencia. El proyecto fue la culminación de una serie de intentos para establecer un salón de independientes, y fue el punto de encuentro de la mejor generación de artistas jóvenes del primer tercio del siglo XX en España, constituyendo un momento de confluencia único, pues muchos de ellos abandonarían de inmediato Madrid.

Por toda Europa soplaban ya los vientos surrealistas. La exploración del inconsciente freudiano había conquistado la cultura continental, y en las paletas de los artistas también afloraba decididamente una crítica visceral contra los valores establecidos, contra la sociedad burguesa y el capitalismo industrial. Las terribles secuelas de un mundo que con una guerra de magnitudes desconocidas había acabado con la esperanza del progreso indefinido y el sueño de la razón, hicieron que a los artistas y escritores les sedujese sobremedida el cultivo de la irracionalidad, el mundo onírico y sensorial.

Con la aparición del surrealismo, los escritores y artistas españoles pulsaban al fin sus notas al compás del ritmo europeo. Dalí, Miró, Vicente Aleixandre, Oscar Domínguez, Lorca o Buñuel, ocuparon un lugar central en el movimiento

surrealista internacional, y por primera vez en muchos años, el grueso de la cultura española —y ya no sólo alguna nota suelta—, había dejado de ser un eco tardío, para convertirse al fin en la propia melodía.