



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file - Votre référence

Our file - Notre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO
Y LA VANGUARDIA ESPAÑOLA

POR
MONIQUE FLAGEOLE

TESIS DE MAESTRÍA PRESENTADA A LA ESCUELA DE
ESTUDIOS GRADUADOS DE LA UNIVERSIDAD DE OTTAWA.



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

355, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-93578-2

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

Cette thèse a pour but de faire reconnaître Ernesto Giménez Caballero comme écrivain avant-gardiste. Sa présence et son dynamisme au sein de la communauté intellectuelle espagnole font qu'il est reconnu par ses contemporains en tant que personnalité importante dans les années '20. Bien que tous ses écrits et ses autres réalisations soient intimement reliées à la diffusion de la "modernité," cet écrivain de l'Avant-garde a été relégué aux oubliettes à cause de ses affiliations politiques dans les années 30. Je suis de l'avis que le fait qu'il se soit prononcé en faveur du régime franquiste ne devrait nullement oblitérer son oeuvre littéraire antérieure à 1930. L'objectif premier de ce travail est donc de démontrer qu'il a joué un rôle prépondérant pendant la deuxième décennie de notre siècle et ce non seulement en tant que promoteur des différents mouvements avant-gardiste mais aussi en qualité d'écrivain.

L'introduction de la thèse situe Giménez Caballero dans son contexte et donne un bref aperçu des différentes tendances artistiques de l'époque. Le premier chapitre fait ressortir le rôle important de sa revue littéraire, *La Gaceta Literaria*, ainsi que les différentes activités engendrées par celle-ci. Le deuxième chapitre est consacré aux réalisations reliées au cinéma et aux affiches modernes. La première partie de celui-ci met en valeur le Cineclub Español et deux des réalisations cinématographiques surréalistes de Giménez Caballero. La seconde consiste en une analyse de plusieurs affiches littéraires conçues par notre auteur. Les deux grandes influences qui ressortent de l'analyse des affiches littéraires sont le futurisme et le dadaïsme. Le dernier

chapitre est consacré aux textes créatifs de Giménez Caballero. On retrouve dans ses écrits les diverses caractéristiques des mouvements avant-gardistes des premières décennies de notre siècle. Les textes sont tirés de *Yo, inspector de alcantarillas* et *Julepe de menta*. Il ne s'agit pas simplement d'une discussion des thèmes mais bien d'une analyse des différents genres et styles employés par Giménez Caballero dans ses textes littéraires. Les mouvements qui ressortent de mon analyse textuelle sont le cubisme, le surréalisme, l'*ultraísmo* et bien sûr l'influence de différentes techniques cinématographiques. La conclusion vise à redonner à Giménez Caballero une place de choix au sein de la littérature d'Avant-garde espagnole des années '20.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN A LA VANGUARDIA Y A GIMÉNEZ CABALLERO	1
Las primeras décadas del siglo XX. Evolución de los movimientos de vanguardia.	
Notas a la introducción	16
CAPÍTULO I: <i>LA GACETA LITERARIA</i>	18
El papel de la revista en el desarrollo de la vanguardia en España. La importancia de Giménez Caballero como empresario.	
Notas del capítulo 1	33
CAPÍTULO II: EL CINEMA Y EL CARTELISMO. GIMÉNEZ CABALLERO Y LA "IMAGEN"	36
El Cineclub Español y realizaciones cinematográficas de Giménez Caballero. Los carteles literarios.	
Notas al capítulo II	62
CAPÍTULO III: GIMÉNEZ CABALLERO: ESCRITOR VANGUARDISTA	66
"Tablero blanco y negro," "Limen," "Café (febrero 7 t.)," "Naturaleza muerta," "Histología en anarquista," "Velocidad," y "Oda al bidet."	
Notas al capítulo III	93
CONCLUSIÓN	95
BIBLIOGRAFÍA	98
APÉNDICE.....	103

INTRODUCCIÓN A LA VANGUARDIA Y A GIMÉNEZ CABALLERO

Si es heroico el que va delante, el que va primero,
el que se atreve a ir más allá con lo inexplorado,
será vanguardista.

R.G.S.

Las grandes transformaciones que tienen lugar en los distintos campos artísticos a principios del siglo XX no pueden comprenderse sin un conocimiento del ambiente socio-político en el que surgen. A comienzos de siglo Europa hace frente a una crisis socio-política y, por extensión, a una crisis estética. Empiezan a difundirse nuevas y controvertidas ideas. La sociedad occidental pone en tela de juicio y aun abandona tradiciones, convenciones y creencias que habían constituido las bases de la organización social de los siglos XVIII y XIX. A nivel social, por ejemplo, la protección de los derechos individuales y el desarrollo de las ciudades — que son aspectos positivos en cuanto a la calidad de vida — son también perturbadores en el sentido de que cambian el orden establecido.¹

Otro aspecto importante de este fenómeno, directamente ligado con la sociedad moderna, es el progreso científico. En efecto, esto no solamente trastorna las concepciones científicas vigentes durante siglos sino que junto a estas nuevas nociones se despliega una fe ciega en la ciencia. Se cree que la ciencia puede proporcionar la solución a todos los males. Los adelantos en campos como la física y la química, el desarrollo de las teorías sobre la evolución, la radioactividad y la formulación de la teoría de la

relatividad son tan atractivas como inquietantes.² Estos cambios crean un sentido general de malestar.

El advenimiento de la primera guerra mundial suele ser considerado como el acontecimiento que marca el comienzo del siglo XX y es interpretado por muchos intelectuales como el "punto culminante" del racionalismo. El continente europeo, tras la guerra, se encuentra en una situación muy difícil: hay regiones enteras que han sido devastadas y se produce un desorden económico total.

La situación española no es muy diferente de la de Europa durante estos años. De hecho, las condiciones sociales y políticas son semejantes. Las injusticias sociales provocan a finales del XIX protestas violentas y represiones brutales. Esto no disminuye en el nuevo siglo. El conflicto entre España y Marruecos contribuye también a la inestabilidad social en España.³ Aunque no participa España en la primera guerra mundial, ésta última afecta al país en el sentido de que lo divide entre dos grupos antagónicos: los que son pro Alemania y los que son pro aliados. La guerra causa inflación y provoca huelgas violentas y malestar social en la España de la época (Brown 2-3).

Tras la Gran Guerra existe entre los artistas e intelectuales una aguda conciencia del agotamiento de la cultura occidental. Brota una insatisfacción con las instituciones culturales y los medios de expresión artística heredados del siglo anterior. El deseo de renovación, la búsqueda de nuevas formas adecuadas para el ambiente del tiempo, son notas características de la juventud

intelectual.

El término "vanguardia" comienza a utilizarse para definir los movimientos artísticos que surgen después de la guerra y posteriormente se extiende a los movimientos artísticos de la pre-guerra como el expresionismo, el futurismo, o el cubismo. Se aplica sistemáticamente a todos los demás movimientos innovadores de allí en adelante. El origen de la palabra es militar. Se refiere a la parte de las tropas que va delante del cuerpo principal abriendo camino al resto del contingente. La noción de vanguardia indica una ruptura con las convenciones anteriores, una renovación de éstas últimas o una innovación. Guillermo de Torre en su *Historia de las literaturas de vanguardia* (1971) resume el término de la manera siguiente: "Traduce el estado de espíritu combativo y polémico con que afrontaban la aventura literaria [los vanguardistas]" (23). A continuación, caracteriza el fenómeno como un "movimiento de choque, de ruptura y apertura al mismo tiempo, la vanguardia, el vanguardismo o lo vanguardista, del mismo modo que toda actitud o situación extrema, no aspiraba a ninguna permanencia y menos aún a inmovilidad" (24). Se trata, por consiguiente, de abrir el camino hacia la innovación en el campo artístico. Es considerado como vanguardista todo movimiento que reacciona en contra de las tendencias artísticas del siglo XIX como el realismo, el naturalismo y la hipersentimentalidad.⁴

Ortega y Gasset es probablemente el pensador que mejor define el fenómeno del vanguardismo. En su ensayo sobre el arte nuevo, "La deshumanización del Arte" (1925), intenta explicar a esa juventud

y el Arte que proponía. Logra aclarar las tendencias nuevas, tanto para los representantes de las generaciones anteriores como para los artistas jóvenes, pero reconoce la imposibilidad de llevar a cabo los ideales propuestos por los jóvenes innovadores de la época, o sea, el arte por el arte:

Esa tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiados humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista (...) será un arte para artistas y no para la masa de los hombres. Si se analiza el nuevo estilo se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1. a la dehumanización del arte; 2. a evitar las formas vivas; 3. a hacer que la obra de arte no sea sino de arte; 4. a considerar el arte como juego, y nada más; 5. a una esencial ironía; 6. a eludir toda falsedad y por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7. el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin transcendencia alguna. (Ortega y Gasset 55-56)

Los vanguardistas, por consiguiente, pretenden alcanzar un arte en el que impera la pureza. No se trata de un arte mimético sino de creación. Se manifiestan las nuevas estéticas en distintos campos como la arquitectura, la música, la pintura y las demás artes plásticas.

Uno de los movimientos iniciadores de las grandes transformaciones estéticas es el cubismo. Guillermo de Torre, en *La aventura y el orden*, destaca la importancia del movimiento: "Era, en suma, toda una estética que proponía un nuevo medio de mirar, de conocer el mundo sensible" (41). De manera simplificada el movimiento cubista desencadena un encuentro con la estructura y la fisionomía de la forma. Los pintores Picasso, Braque y Gris indagan las distintas posibilidades de la estructura y concluyen que la perspectiva "normal," sistematizada para el arte durante el

Renacimiento, no es exclusiva, ni tampoco una pauta ideal; deducen que cualquier forma tridimensional, sea botella, cabeza o sombrero, puede ser vista desde dos o más ángulos simultáneamente, y que una vez analizada en términos de formas puras, de estructuras dinámicas, sus posibilidades trascienden lo visual (Schwartz *The Cubists* 9). Las técnicas y la filosofía cubistas, al principio, se limitan a la pintura pero su influjo se extiende posteriormente a la literatura y al cinema.

El futurismo es otro movimiento de pre-guerra que tiene un influjo tremendo en las demás iniciativas vanguardistas españolas y europeas. El movimiento es de origen italiano y es fundado por Marinetti. El primer manifiesto futurista data del año 1909, y es publicado en el *Figaro* de París.⁵ El futurista es partidario de una ruptura completa con la tradición y la idea del rechazo del pasado es primordial para él. Las figuras históricas, las instituciones, los modelos y las prácticas son rehusados (Frontisi 14). Cultiva el futurista nuevas formas, nuevos sujetos y estilos, todos relacionados con la sociedad mecanizada. Se explota la modernidad en todos sus aspectos. Los temas más desarrollados por el grupo son: el elogio de la velocidad, la fascinación por la mecanización y los deportes. En la literatura propiamente dicha se trata de crear nuevos estilos. El futurismo no propone una reestructuración sino la destrucción total de los modelos anteriores. Intenta establecer una nueva sintaxis. En el "Manifiesto técnico de la literatura futurista" (1912) dice Marinetti: "Es menester destruir la sintaxis, disponiendo los sustantivos al azar de su nacimiento"

(de Torre 1971: 107). Añade también que el verbo debe estar empleado en su forma infinitiva para darle más flexibilidad, y sugiere la abolición de los adjetivos y adverbios porque dan matices al sustantivo y al verbo. A continuación, propone la supresión de la puntuación reemplazándola por signos matemáticos. Otros ejemplos de las nuevas técnicas futuristas son el uso de los colores para expresar la inflexión y el empleo de caracteres tipográficos diferentes para demostrar las sensaciones y la cadencia: "Nosotros emplearemos en una misma página cuatro o cinco tintas de colores diferentes, y veinte caracteres distintos, si es necesario. Por ejemplo: cursivas para las series de sensaciones análogas y rápidas, negritas para las onomatopeyas violentas, etc." (de Torre 1925: 247-50). En general, son los temas futuristas y las innovaciones a nivel léxico y tipográfico que son tomados por los demás movimientos de vanguardia. Su actitud política belicosa, de índole fascista, no es el elemento que influye en el desarrollo de la mayoría de los movimientos de vanguardia.⁶

Otra de las grandes innovaciones que trastorna no sólo el mundo intelectual sino también la sociedad en general es la aparición del cinema. El cine es la nueva forma de diversión popular. Sus aportaciones a los movimientos literarios de vanguardia son importantísimas:

hizo habituales las imágenes de formas de vida — especialmente de la realidad americana — que se grabaron intensamente en la imaginación de los escritores; en segundo término, influyó en las técnicas presentativas de la novela, del teatro y hasta la poesía, a las que dotó de la inmediatez y la intencionalidad que descubrimientos como el montaje o el primer plano hicieron posible en el

cinematógrafo; (...) los escritores españoles se refirieron largamente al nuevo mundo recién descubierto. (Mainer 1981: 184)

Francisco Ayala, Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, César M. Arconada, Rafael Alberti, Giménez Caballero, Pedro Salinas y Federico García Lorca son algunos de los escritores españoles que intentan la trasposición de las técnicas cinematográficas en sus escritos. Escriben sobre el fenómeno del cine mismo o sobre las figuras sobresalientes de éste como Chaplin o Buster Keaton (Mainer 1981: 185). Además, como reflejan la sociedad en la que viven o más específicamente lo absurdo de la vida moderna, las comedias americanas atraen a los vanguardistas españoles:

The tragic undertones of their alienation from modern society in the midst of grotesque slapstick, appealed to Spanish taste. And the bewildering episodic fragmentation, the incongruous inconsequentiality of the action, and the jerky, accelerated, puppet-like movements and gestures of these films seemed to many thoughtful Spaniards to reflect the absurdity of modern existence in a perfectly serious and imaginative way. (Brown 9)

Esta reflexión de Brown sobre las comedias americanas como reflejo de lo absurdo de la vida y el enajenamiento creado por la sociedad moderna no se refiere únicamente a los españoles sino a la mayor parte de la juventud vanguardista europea después de la Gran Guerra. En los años inmediatamente posteriores a la guerra el ambiente es de un profundo pesimismo frente a la situación; la juventud europea ha sido testigo de un segundo derrumbamiento, es decir la desintegración del optimismo que había sido inspirado por el racionalismo científico.⁷ Su reacción es huir de la realidad por medio del arte. A través de éste logra recrearse un mundo nuevo.

Otro movimiento vanguardista importante, que tiene su origen en Francia en los primeros años de la década de los '20, es el surrealismo. Pretende ser un nuevo acercamiento al hombre. Se considera que el deseo es la esencia del hombre, de allí la importancia de la exploración del subconsciente. Se logra la literatura surrealista por medio de la escritura automática, de relatos oníricos, discursos obtenidos durante un estado hipnotizado. Se publica en 1924 el primer manifiesto surrealista. André Breton es considerado como fundador y teórico del movimiento. Elabora la teoría de la escritura automática, práctica que le fue sugerida por el estado de entresueños y el método freudiano de asociación espontánea. Según dice, no se puede lograr si la mente está preocupada; lo que normalmente controla el pensamiento, es decir, la lógica, la moral o los gustos, no deben involucrarse en el proceso (Bonnet 531). El surrealismo es importante en la historia de las vanguardias y su difusión se hace a través de Europa. Influye a muchos escritores españoles, que emplean ciertas técnicas surrealistas. Sin embargo, sigue siendo discutible si existió o no un movimiento surrealista español.⁸

En cuanto al desarrollo de las vanguardias que surgen en España tras la primera guerra mundial dos movimientos, pueden considerarse como de origen hispánico: el ultraísmo y el creacionismo. A través de éstos, que se desarrollan paralelamente, un grupo de jóvenes intelectuales emprende sistemáticamente la búsqueda de la innovación. La intelectualización del arte iniciada por la generación de 1910 evoluciona en la búsqueda de la creación

pura, hacia la creación de un arte que no pretende representar la realidad, un arte puro.⁹

El creacionismo es una elaboración del poeta chileno Vicente Huidobro y del francés Jacques Reverdy. Este movimiento tiene repercusiones en el ultraísmo. La propuesta creacionista es engendrar una poesía pura. La estética del movimiento según el mismo Huidobro es la siguiente:

Queremos hacer un arte que no limite ni traduzca la realidad; deseamos elaborar un poema que tomando de la vida sólo lo esencial, aquello de que no podemos prescindir, nos presente un conjunto lírico independiente que desprenda como resultado una emoción poética pura.

Nuestra divisa fue un grito contra la anécdota y la descripción, esos elementos extraños a toda poesía pura y durante tantos siglos han mantenido el poema atado a la tierra.

En mi modo de ver el "Creacionismo" es la poesía misma: algo que no tiene por finalidad, ni narrar, ni describir las cosas de la vida, sino hacer una totalidad lírica independiente en absoluto. Es decir, ella misma es su propia finalidad.

(Costa 63)

Para Huidobro el arte se clasifica en tres categorías: el arte inferior al medio, que no es nada más que una simple reproducción de la naturaleza; el arte en armonía con el medio, es decir, un arte de adaptación; y por fin el arte superior al medio que es el arte creativo. Este último pretende crear cosas como la naturaleza en lugar de imitarla. La poesía pura de Huidobro quiere ser Naturaleza, creación absoluta.

El ultraísmo es el punto de referencia para los vanguardistas españoles ya que es el primer movimiento auténticamente español. Videla, en su estudio dedicado al tema, indica que el movimiento es un compendio de las tendencias artísticas de vanguardia de las

primeras décadas del siglo XX. Reaccionan los del ultra en contra del romanticismo y del modernismo.

Guillermo de Torre y César Arconada son dos de los principales agentes de la difusión del ultraísmo en España. El movimiento quiere ser radical y busca en la literatura y en el arte la expresión de la experiencia que va más allá de las limitaciones del medio empleado. El uso de las páginas de colores diferentes para sugerir el tono, y la redacción de novelas en que se pueden invertir el orden de las páginas son ejemplos de innovaciones ultraístas. Según Guillermo de Torre, el ultraísta siente la necesidad de eliminar lo ornamental y lo emocional del modernismo, desembarazarse de la estética del pasado e ir hacia adelante.

El primer manifiesto del ultra no propone nada, pero acepta toda elaboración que cae en la categoría novedad. El ultraísmo, por consiguiente, recoge muchos elementos y rasgos del futurismo así como del cubismo o del creacionismo. El abandono de lo decorativo modernista y también del tono emotivo, la instauración de una poesía esencialmente metafórica e inspirada en los temas más dinámicos y deportivos del mundo moderno son los rasgos más característicos del ultra. Otros atributos del ultraísmo son: juegos y asociaciones verbales sin adornos ni nexos gramaticales; una disposición tipográfica original; la tendencia a la evasión; la supresión de los sentimientos (Videla 91-108).

En su artículo "Del creacionismo y ultraísmo al vanguardismo en España," Eguía Ruiz, cita el manifiesto "Vertical" de Guillermo de Torre y comenta:

Desde los esdrújulos insólitos y tecnológicos de Guillermo de Torre y sus congéneres, con toda la algarabía imitativa de máquinas, locomotoras y velívolos, hasta las bonituras de los lagos verdes, de los senderos lilas y las princesas pálidas de la etapa anterior, hay buen trecho de camino, según parece. Más largo espacio media, si no nos engañamos, entre el lenguaje musical, no siempre rimado, que usaban en general los líricos del símbolo, y la emancipación ultraísta de la rima, cuyas escalas cromáticas han sido unas leves tiradas verticales o diagonales de reglancillos cortos sin mucho fondo de armonía, mucho menos de concepto. (507)

Tomando en consideración la breve existencia del movimiento, su legado es considerable. Se atribuye a los del Ultra el honor de actuar como precursores de la poesía de los años posteriores, la de la Generación del '27. Es cierto que, fijándonos en las características de las creaciones ultraístas, nos damos cuenta, como nota Videla, de que consta de un compendio de distintos "ismos" que le preceden. Sin embargo, lo valioso es que logran adaptarlos a la realidad española. Los poetas del '27 mantienen ciertos avances ultraístas como el libre uso de la metáfora y la estilización poética de la realidad. Pero los poetas del '27 se dan cuenta de la imposibilidad e inutilidad del rechazo completo del pasado. Los del '27 rehumanizan el arte, recogiendo lo bello del pasado y modernizándolo. Tampoco pretenden, como sus predecesores, crear un mundo de la nada, sino que se lanzan a la búsqueda de la esencia de la realidad. Sin embargo, su preocupación por la forma, por la belleza poética, la idea de una poesía pura por medio de la metáfora y de la imagen, son heredadas de las escuelas vanguardistas precedentes.

Por lo tanto, la mayoría de los jóvenes en los años '20 siente

una gran inclinación hacia el espíritu vanguardista. Estas aficiones se traducen en términos literarios por una exploración de las temáticas "modernas," una explotación total, tanto en poesía como en prosa, de los recursos expresivos del lenguaje que sean retóricos, sintácticos, fonéticos, visuales o semánticos. El arte es considerado como un juego intelectual en el cual los elementos esenciales son conceptos, ideas, imágenes, elementos con los cuales se puede reconstruir o crear una nueva realidad.

Estos mismos jóvenes tienen a su disposición múltiples revistas en las cuales publican sus creaciones vanguardistas y sus reflexiones. La revista que, sin duda, desempeña un gran papel en la difusión de los "ismos" es *La Gaceta Literaria* (1927-1932), fundada por Ernesto Giménez Caballero. En ella se acogen las distintas manifestaciones del arte contemporáneo europeo y español.

El contenido diversiforme de *La Gaceta* refleja la obra creativa de nuestro autor. Efectivamente, además de promover y difundir el vanguardismo, participa en las distintas corrientes en calidad de artista. Sin embargo, las contribuciones artísticas de Giménez Caballero a las distintas manifestaciones de la vanguardia de la década de los '20 no han sido reconocidas debido a la ideología política de su creador. Dámaso Santos en su artículo "Ayer y nuevamente, Ernesto Giménez Caballero," apoyando las palabras de Francisco Rivas, apunta que ya es hora de proceder a una relectura de muchas obras de las primeras décadas del siglo XX, aplicando esta vez criterios estrictamente literarios y no "consideraciones bastardas, prejuicios heredados que han situado en

la cúspide a muchos escritores mediocres y dejado incomprensiblemente en el olvido a muchos de otra talla. Por ser 'fascistas', como en este caso [Giménez Caballero]. Por ser precisamente lo contrario en otras ocasiones" (35). En los capítulos que siguen, me propongo, por consiguiente, hacer resaltar la singularidad de Ernesto Giménez Caballero, no simplemente como empresario de los movimientos de vanguardia en España sino también como artista vanguardista.

En casi todos los estudios que se han dedicado hasta la fecha al fenómeno de la vanguardia se ha reconocido el valor intrínseco de la revista. Se admite en este sentido que Giménez Caballero constituye una figura clave en la promoción de la "modernidad" — cine, poesía, arquitectura, pintura — en España y el primer capítulo de este trabajo resume la significación de *La Gaceta Literaria*. Trata de hacer resaltar las distintas facetas y realizaciones de *La Gaceta*, y, al mismo tiempo, el papel de Giménez Caballero como empresario de la vanguardia a través de ésta.

El segundo capítulo examina las realizaciones vanguardistas de Giménez Caballero en lo que respecta a la imagen. En una primera sección, se hace hincapié en su afición al cine destacando la importancia del Cineclub Español, uno de los primeros órganos que presentaron filmes vanguardistas de renombre internacional en España. Se examinan también sus contribuciones en calidad de director cinematográfico, aludiendo a sus dos primeras películas, ambas vanguardistas, *Noticiario del Cineclub* y *Esencia de Verbena*. En un segundo paso se estudia el otro medio de expresión visual

explotado por Giménez Caballero, o sea el cartel literario. Se prestará atención especial a *Carteles* (1927), uno de sus libros más innovadores, en que se combinan creación y crítica literaria, y a los carteles literarios que realiza tras la publicación de su libro. Se analizan las dos fases principales de sus carteles: en primer lugar, las láminas compuestas para *Carteles*, y después las que son expuestas en las Ediciones Inchausti (1927), las Galerías Dalmau (1928) y en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (1986).

Igualmente significativos para los propósitos de este trabajo son los textos creativos en que Giménez Caballero pone en práctica algunos de los principios esenciales de la literatura vanguardista. Como constataremos en el tercer capítulo, estas composiciones literarias son muy diversas.¹⁰ Por medio de un análisis detenido de una selección de textos representativos, sobre todo de *Yo, inspector de alcantarillas* (1928) y *Julepe de menta* (1928), intentaré demostrar la presencia en el estilo de nuestro escritor de rasgos cubistas, ultraístas, futuristas, surrealistas y también de técnicas cinematográficas.

Nuestro autor experimenta con todo lo que se puede considerar "moderno." Lo que se destaca de sus escritos y otras realizaciones es su tendencia a "tocarlo todo."¹¹ Escribe y divaga sobre cualquier tema, y se vale de casi todas las corrientes vanguardistas para hacerlo. Es su inclinación a experimentar y jugar con todo lo que hace de nuestro autor una figura verdaderamente vanguardista. La propensión a la exploración de múltiples medios de expresión de Giménez Caballero, como veremos en

los capítulos siguientes, es comparable a la sucesión de imágenes de un caleidoscopio. Es decir, una sucesión de imágenes rápida y voluble que ofrece distintas composiciones a cada vuelta.

Es una lástima que debido a su ideología política se hayan echado de lado sus composiciones literarias. Giménez Caballero, en su época, es reconocido por su talento literario, por su audacia juvenil, es considerado como figura vanguardista. Podría decirse, pues, que uno de los objetivos básicos de esta tesis consiste en rescatar a Giménez Caballero del olvido en que ha languidecido tan injustamente durante varias décadas.

NOTAS A LA INTRODUCCIÓN

1. Las manifestaciones de la crisis social se pueden percibir en las descripciones de obras naturalistas como *Germinal* (1885) de Zola, y también se intuyen en pinturas expresionistas como "El grito" (1893) de Munch. Después de 1925 los problemas creados por las grandes ciudades se explotan en películas como *Metropolis* (1929) de Fritz Lang y en novelas como *Manhattan Transfer* (1925) de Dos Passos. Estas obras sensibilizan al público respecto a los problemas de la nueva humanidad que vive en estas ciudades.

2. La teoría de la relatividad y las teorías de Darwin contribuyen a la inestabilidad general. La primera postula que no existe nada absoluto, ni siquiera el tiempo o el espacio. Todo depende de la perspectiva del que observa un fenómeno. Esto desquicia los grandes preceptos aceptados desde siglos. La de Darwin, entre otras, constituye una afrenta a los principios religiosos y pone en tela de juicio la creación tal como era concebida.

3. Participa Giménez Caballero en el conflicto y escribe su primera obra literaria a partir de a sus experiencias: *Notas marruecas de un soldado* (1923).

4. No hace falta decir que el deseo de renovación no se emprendió con los artistas de posguerra sino que seguía vigente en los movimientos fineseculares. La búsqueda de nuevas formas adecuadas para describir el ambiente del tiempo es una nota característica del simbolismo y aun del movimiento parnasiano.

5. Fue traducido en seguida por Ramón Gómez de la Serna en *Prometeo* 10 (20 de enero 1910).

6. En los primeros movimientos de posguerra los jóvenes solían considerarse apolíticos. Generalmente, no pertenecían a ningún grupo político y es únicamente a finales de la década del '20 cuando se "politizan".

7. A nivel internacional aparecen, después de la Gran Guerra, novelas como la *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann, *Adiós a las armas* (1929) de Ernest Hemingway. Cada una de estas novelas manifiesta el desencanto, la nostalgia y el desamparo frente a los acontecimientos que acaban de suceder. Expresan el pesimismo, el relativismo y la enajenación que sufren los artistas coetáneos y el

sentimiento general del ambiente intelectual de la época. Se desarrollan nuevas técnicas como el "stream of consciousness" o se experimenta con la sintaxis. Los escritores intentan por medio de la palabra expresar lo que los pintores, o los escultores hacen por medio de colores y formas. Además en los ejemplos destacados se nota que el psicoanálisis freudiano juega un papel importante en las creaciones artísticas.

8. Estoy de acuerdo con Morris en este punto: "As I see surrealism as a specific movement and not a loose synonym for fantasy or literary eccentricity, I think it is valid to talk of surrealism and Spain, or surrealism in Spain, but the term 'Spanish surrealism' is as critically incongruous as French *conceptismo* or Welsh *gongorismo*" (*Surrealism and Spain* 8).

9. En la literatura española de principios de siglo se presiente la necesidad de nuevos pilares en los cuales basar la esperanza o la fe. Los escritores del '98 hablan de angustia vital o angustia metafísica. La evolución del arte es hacia formas menos representativas, el arte empieza a considerarse ya como una alternativa a la realidad. Ofrece, de cierto modo, una consolación o una evasión de la realidad. En su *Historia de la literatura española* García López sugiere que la generación de Ortega y Gasset, que surge hacia 1910, propone un cambio de dirección respecto a las orientaciones del '98 y que sirve de puente hacia el "arte de vanguardia". Frente al '98 se observa una superación del pesimismo y del espíritu de protesta típico de aquél. Se adopta una postura aquieta frente al problema nacional, un enfoque más sereno e intelectual (657).

10. Se estudian aquí los textos de estética vanguardista, es decir los que escribió antes de su adhesión al fascismo.

11. Giménez Caballero, a más de experimentar con las varias tendencias artísticas que surgen en la década del 20, contribuye al análisis teórico de la modernidad y de su significación en el marco de la cultura contemporánea. Sus ideas principales sobre este tema se encuentran en textos como, *Los toros*, *las castañuelas y la Virgen* (1927), *Hércules jugando a los dados* (1928) y su ensayo "Eoántropo" (1928). Debido a la limitada extensión de este trabajo no se estudiará esta cuestión.

CAPÍTULO I: *LA GACETA LITERARIA*

No sé qué vida le aguarda a *La Gaceta Literaria* anunciada, pero creo que si ofrece el mínimo indispensable de bondad, era un deber de todos los hombres de letras desearle la inmortalidad y hacer algo para procurársela. Y aunque su existencia hubiese de ser efímera, creo que hemos de inclinarnos fervorosamente ante su ideal. Este es el primer ensayo de una hermandad literaria entre los escritores ibéricos.

(Gaziel)

La Gaceta Literaria, fruto de la colaboración de Giménez Caballero y Guillermo de Torre es, hoy día, considerada como una de las revistas más importantes para el estudio del fenómeno vanguardista en España. Existen estudios y artículos que tratan del periódico como tal, por ejemplo, los de Lucy Tandy (1932) y María Sferrazza (1963-64),¹ o el artículo de Franco Meregalli (1952).² Carmen Bassolas (1975) publica una antología en que recoge artículos publicados por varios colaboradores de *La Gaceta* e intenta trazar su trayectoria ideológica.³ Un número monográfico de la revista *Anthropos* (1988), dedicado a Giménez Caballero, incluye un artículo de José Carlos Mainer sobre *La Gaceta*.⁴ Otros trabajos, sin duda de los más extensos hasta el presente, son los dos estudios de Miguel Angel Hernando. El primero, *La Gaceta Literaria* de 1974, trata exclusivamente de la revista; el segundo, *Prosa vanguardista en la generación del 27 (Gecé y La Gaceta Literaria)*, más amplio, concentra su atención sobre Giménez Caballero y el

impacto de *La Gaceta* en la época. Enrique Selva de Togores está preparando, en la actualidad, una tesis doctoral sobre la obra completa de Giménez Caballero. Valiéndome de estos estudios, salvo el de Selva de Togores, resumo de manera sucinta los elementos más importantes en la evolución de *La Gaceta Literaria*, desde su fundación hasta su desaparición. Demostraré cómo *La Gaceta* lleva a cabo su programa inicial y haré mención de sus realizaciones en el campo de las literaturas de vanguardia y su aporte a la vida intelectual española en general.

PRE-HISTORIA

La Gaceta Literaria es el resultado del afán periodístico del primer cuarto de siglo. El clima cultural e intelectual de la época favorece la fundación de revistas culturales y literarias. Aparecen muchas revistas literarias, entre otras, *La Revista de Occidente*, *Carmen*, *Gallo*, *Litoral*, *Verso* y *Prosa*, *Revista de las Españas*.⁵ Contrariamente a la mayoría de estas revistas, *La Gaceta* no se concentra en un solo medio de expresión, sino que invita a todos los escritores, pintores, o cinematógrafos vanguardistas a colaborar en sus páginas.

La Gaceta Literaria aparece el uno de enero de 1927. Tiene como propósito difundir la cultura literaria a un público amplio. Igualmente, quiere promover la cultura hispánica en todas sus modalidades. La idea inicial de la revista se la debemos a Giménez Caballero. Hace años que está en contacto con el mundo literario, sus colaboraciones en varios periódicos madrileños, como *El Liberal*

y *El Sol*, empiezan ya en 1923.⁶ Sus artículos toman varias formas: los primeros, enviados desde Estrasburgo, informan al lector sobre el mundo europeo. Esta ansia de instruir a los lectores sobre la realidad europea y el papel "internacional" de España se mantiene en los artículos que publica en *El Sol*. Llevan éstos últimos títulos como "Notas Holandesas" y "Notas Alsacianas." Es encargado también de las reseñas de libros. Además, para el periódico *El Sol* escribe sus famosas "Visitas literarias" (1925-1928), cuyo propósito inicial era reunir opiniones y comentarios inéditos de escritores. Los primeros artículos son una mezcla de evaluación crítica, retrato íntimo y entrevista (Dennis, en prensa).

Sus "Visitas literarias" y, hasta cierto punto, sus reseñas pueden ser consideradas como precursoras de su revista literaria. Representan la "pre-historia" del periódico, los antecedentes, el asiento de su fundación (Dennis 33). En éstas últimas se distinguen el estilo particular de Giménez Caballero y sus características específicamente vanguardistas.

Además del clima intelectual favorable, otro factor importante en la "pre-historia" de *La Gaceta* es la estrecha colaboración entre Giménez Caballero y Guillermo de Torre, autor del notable libro *Literaturas europeas de vanguardia* (1925). Es importante destacar la obra de Guillermo de Torre porque es gracias a ésta que los dos entran en contacto. Su estudio ocupa un lugar importante en el escenario intelectual y artístico español y europeo. Es la primera obra escrita en español que describe sistemáticamente el adelanto de los movimientos vanguardistas. Después de leerla, Giménez

Caballero iniciará una amplia correspondencia con el autor. Estos dos factores producen la conversión total de Giménez Caballero a la causa de la revolución artística en España y su militancia en los movimientos vanguardistas. Giménez Caballero entra en contacto personal con Guillermo de Torre en Madrid en 1926 y empiezan a concretizarse los preparativos para el lanzamiento del periódico.

Desde el comienzo, ambos convienen en que no se tratará de una simple revista de poesía sino de un verdadero periódico de las letras. Giménez Caballero y de Torre quieren que su periódico esté a la altura de las revistas europeas contemporáneas: *Les Nouvelles littéraires*, *La Fiera letteraria*, *Times Literary Supplement* y *Die Literarische Welt*. Sin embargo, no se trata de imitarlas, ni tampoco de depender de ellas. Se considera igualmente como modelo de *La Gaceta* la revista literaria *La República de las Letras*, que había aparecido en España a principios de siglo (Hernando 1974: 12). En cuanto al contenido de *La Gaceta Literaria*, será hispánico. Se trata de hacer resaltar España, la hispanidad, en el sentido más amplio del término, en el mundo europeo. Por consiguiente, la revista prestará también una atención particular a escritores catalanes, portugueses y a los sefardíes.

El público a que se dirige no es exclusivamente estudiantil ya que se orienta también hacia lectores de la clase media profesional o administrativa. Sin embargo, lo que tienen en común los lectores de la revista es que son jóvenes e interesados por todo lo que toca lo nuevo, lo moderno, tanto en el mundo hispánico como en el europeo. Para de Torre y Giménez Caballero, como ya se ha

mencionado, lo importante es dar esa orientación general a su revista para que su contenido sea mucho más extenso que el de cualquiera de las revistas de creación como *Gallo* o *Carmen*, es decir, no meramente poético (Hernando 1974: 14). *La Gaceta Literaria*, por consiguiente, es una publicación que se presenta como una afirmación vanguardista. *La Gaceta* es promotora de los valores literarios nuevos y será destinada a jugar un papel importante en la modernización de la vida intelectual española en general.

PROSPECTO

El prospecto aparece en octubre del año 1926, en hojas dobles de color naranja. Da una idea detallada del programa de *La Gaceta Literaria*. El "lema," que mantendrá hasta el final, está impreso en este prospecto: "Ibérica-Americana-Internacional" — "Letras-Arte-Ciencias." Dice el prospecto:

LA GACETA LITERARIA desea ser la hoja periódica que informa a la cultura europea (América = Europa) de la zona específicamente ibérica que faltaba en el mapa de las áreas intelectuales de nuestro continente.

En tal mapa emergían ya los manchones pluricolores de rancia («*Les Nouvelles littéraires*»), de Italia («*La Fiera letteraria*»), de Alemania («*Die Literarische Welt*») y de Inglaterra («*Times Litterary [sic] Supplement*»).

La superficie de Iberia — con su prolongación de la otra gran (enorme) península de Suramerica — permanecía en blanco: con el pespunte, en torno, de lo que había un día que llenar.

.....
LA GACETA LITERARIA, aunque editada en Madrid, no pretende, sin embargo, hegemonías irritantes. Por lo cual lleva los apellidos de Ibérica-Americana-internacional. Y no el exclusivo de hispánica. Pertinente todo su comité redactor a la generación

de post-guerra, cree poseer la sensibilidad característica del momento: gusto por la universalidad, respeto por la localidad. Cosmopolitismo: nacionalismo. Las dos corrientes que 1914-1918 han echado a rodar sobre el mundo. De ahí: que no imponga la lengua española como absoluta. Aunque ofrezca a todos los ibéricos en calidad de ballesta de más largo alcance, en forma de resonador para setenta y tantos millones de comprensiones. (Y sea en ella donde se vierta la colaboración de los camaradas literarios internacionales.)

.....
 América — por primera vez — será atendida con toda la emoción desinteresada que debe ya inspirar América a este corazón peninsular de Iberia que la oleó con su sangre bautismal. *LA GACETA LITERARIA* mirará a América con todas sus fuerzas, sin molestarla con ninguna puerilidad de parentesco, con el arrebató de lo que habla y escribe (¡subyugadora magia!) como nosotros.⁷
 Nota adjetiva en el nervado central de *LA GACETA LITERARIA* será la de considerar con recuerdo atractivo los islotes desparramados por la tierra, de esos ibéricos que son los sefardíes, los viejos judíos expulsados el XV de nuestra península.

Después de sus propósitos, el prospecto incluye dos listas: una de los miembros del comité redactor y otra de colaboradores, esta última compuesta sin el menor pudor por parte de los fundadores. Se dan unos 450 nombres de futuros colaboradores, agrupados bajo los tres epígrafes de la revista: Ibérica-Américana-Internacional, divididos a su vez por nacionalidad. No sorprende constatar que se trata de una lista de los más importantes escritores de la época. En el apartado dedicado al epígrafe "Internacional" se destacan, entre otros, los franceses Valéry, Breton, Cocteau y Jacob; los alemanes Mann y Rilke; los norteamericanos Pound, Hemingway y Frank; los rusos Ivanov y Ehrenburg; y los ingleses Eliot y Joyce. Sin embargo, Giménez Caballero no tiene garantías previas de que estos últimos colaborarán en su periódico.

Para llevar a cabo la realización material de la revista Giménez Caballero cuenta con la imprenta de su padre y con su propio trabajo personal como tipógrafo para la impresión. Para financiar su revista se venden acciones a gente como el Duque de Maura, Sangróniz, Ossorio y Gallardo, Urgoiti, Gustavo Gili y Marañón. Cada uno aporta diez mil pesetas que sirven como capital fundacional (Tandy 39).⁸ Giménez Caballero asume cargo de la dirección y además, escribe artículos y se encarga de la compaginación del periódico. Guillermo de Torre actúa de secretario cumpliendo así un importante papel en el lanzamiento y orientación inicial de *La Gaceta Literaria*. Además, al trasladarse a Buenos Aires a finales de 1927, de Torre juega un importante papel lo que se refiere a la parte hispanoamericana del periódico. Los colaboradores participan, por su parte, en la administración general de la revista.

Los colaboradores son casi todos los jóvenes escritores del momento, en palabras de Pérez Ferrero: "todos los escritores que tuviesen algo interesante que decir, sin distinción de edades, tendencias y colores" (Hernando 1974: 34). Pero también aparecen nombres como los de Pío Baroja, Azorín, Eugenio D'Ors, Antonio Machado y Miguel de Unamuno, para citar algunos casos notables.⁹ Se observa la participación de colaboradores de las distintas zonas regionales, así como de extranjeros y de corresponsales hispanoamericanos. También aparece un grupo homogéneo que simultáneamente colabora en la *Revista de Occidente*: Alberti, Aleixandre, Espina, Jarnés, Neville y Ledesma Ramos.

El primer número de *La Gaceta Literaria* sale el uno de enero de 1927, y tiene como presentador a José Ortega y Gasset. Ya en los primeros números se puede constatar su propósito de modernizar la vida intelectual. Del lado literario se encuentran colaboradores como Ramón Gómez de la Serna, Saínz Rodríguez, Marichalar, Bergamín, Jarnés, y Espina. Además de éstos, colaboran, entre otros, un matemático: Miguel Catalán; un naturalista: Pérez de Barradas; un jurista: Antonio Garrigues; un filólogo: Amado Alonso; un médico: Segovia Caballero; un ingeniero: Ricardo Urgoiti; un arquitecto: Carlos Arniches (Mainer 1988: 41).

LETRAS

Dentro de las secciones dedicadas a las letras se reparten crítica y afirmación de los valores jóvenes y publicación de creaciones artísticas propiamente dichas. Se publican críticas de libros recientemente aparecidos, comentando la obra del autor y su aportación estilística a la vanguardia; artículos sobre la literatura de la generación en general. Estas críticas suelen aparecer bajo títulos como "Perfiles jóvenes," "Itinerarios jóvenes," "Literatura nueva." Bajo el epígrafe de "Escaparate de Libros" se dan noticias sobre las novedades editoriales aparecidas generalmente durante la quincena anterior a la publicación del periódico. Se organizan estas últimas por regiones y nacionalidades de las editoriales. También hacen reseñas de revistas en secciones volantes y con diversos nombres como "Postales," "Itinerario de revistas," "Mapa Hispanoamericano de revistas" y "Rueda de

Revistas."

A partir de 1929 suelen figurar poemas en verso y algunos en prosa, donde firman Alberti (I-I y XV-V-XXIX), Lorca (XV-I-XXIX), Guillén (XV-II-XXIX), Dalí (XV-III-XXIX), Altolaguirre (XV-IV-XXIX), Juan Ramón Jiménez (I y XV-IV XXIX y XV-V-XXIX), Aleixandre (XV-V-XXIX) y Laffón (I-V-XXXI).

Las diversas secciones que tratan de las letras quieren ser representativas de los objetivos iniciales de la revista. Sin embargo, no aparecen todas las secciones de manera sistemática y sus epígrafes cambian de vez en cuando pero lo que sí se mantiene es el contenido iberico-americano e internacional.

IBÉRICA - AMERICANA - INTERNACIONAL

Podemos afirmar, sin duda, que la orientación iberista, en el sentido de apertura a las demás lenguas de la península de *La Gaceta*, se debe fundamentalmente a Giménez Caballero.¹⁰ Así como el sentido cosmopolita y la atención a otras literaturas tiene su origen en Guillermo de Torre.

El interés por el mundo hispánico se manifiesta en *La Gaceta Literaria* desde su primer número. Se establecen relaciones con escritores y revistas hispanoamericanas, dando puntual noticia ("Raids literarios") de los literatos que van al nuevo continente, e incluso promoviendo en España una exposición del libro argentino.

La parte internacional-europea de *La Gaceta* se cubre por medio de la crónica "Postales internacionales," que contienen información literaria, así como de la sección "Escaparate de Libros," que

consiste en reseñas de publicaciones americanas, portuguesas, rusas y francesas. Del mismo modo que se realizan las exposiciones sobre los libros catalanes, portugueses y argentinos, se lleva a cabo la exposición del libro alemán. En una sección consagrada al arte, se presta atención a las expresiones artísticas de otros países, por ejemplo a la pintura belga. Aparecen también algunos artículos sobre la literatura de distintos países tales como Holanda y Bulgaria. Otro aspecto importante del internacionalismo de *La Gaceta* son los viajes culturales hechos por Giménez Caballero. Por ejemplo se dan noticias detalladas de las conferencias del director en los centros culturales y las universidades de 14 países de mayo a septiembre de 1928.¹¹

PUBLICACIONES

La manifestación de una nueva sensibilidad cultural en España se distingue también por las publicaciones de la revista. *La Gaceta Literaria* edita dos series de libros. La primera consta de tres libros. Un libro de poemas en catalán: *La Rosa y el laurel*, de Tomás Garcés; otro en castellano, de Ramón de Basterra: *Víruelo, Mediodía*; y un estudio del pintor Carlos Mérida, escrito por el centroamericano Cardoza y Aragón. Con la publicación de estos volúmenes, *La Gaceta* intenta ajustarse a las regiones geográficas hacia las que se orienta. En la segunda serie, carente de demarcaciones geográficas, y con nuevo tamaño manejable de colores alegres, se publican: *Circuito Imperial*, de Giménez Caballero; *Salón de estío*, de Jarnés; *Novísimas Greguerías*, de Ramón Gómez de

la Serna y *Cataluña ante España*, de Giménez Caballero (Hernando 1974: 53).

OTRAS REALIZACIONES

En octubre de 1927 de *La Gaceta Literaria* intenta despertar el interés por los manuscritos y reliquias literarias: "Pretende instaurar en nuestro país — con el motivo accidental de la fiesta del libro — la **cotización** del entusiasmo del lector por su autor favorito, creando el **diezmo humanístico** como se podría llamar a esa contribución piadosa en favor del artista, del creador literario" (1º de octubre de 1927). Se presenta una serie de autógrafos en la Casa del Libro de Madrid (Mainer 1988: 42).

La revista saca también una serie de números extraordinarios. Se publican secciones e incluso números enteros basados en acontecimientos literarios. Por ejemplo, se dedica un número a la "Asamblea Nacional del Libro," uno a los universitarios españoles y otros a los temas siguientes: la Exposición de Manuscritos que coincide con la Fiesta del Libro; la exposición del libro catalán; la del libro alemán en España; un número entero a la exposición del libro portugués. Por lo tanto, es fiel a su objetivo de actuar como promotora de las literaturas ibéricas e internacionales. Sus esfuerzos se notan en las múltiples exposiciones de libros ya mencionadas.¹² Otros números destacan centenarios y homenajes literarios.¹³ La *Gaceta* promueve igualmente exposiciones de pintura, como la del pintor portugués Alamada.

La *Gaceta Literaria* inicia también una serie de encuestas que

permite al lector actual juzgar el espíritu y pensamiento de los escritores de la época. La primera se propone aclarar el tema: "¿debe intervenir la política en la literatura?" Las demás están basadas en las preguntas siguientes: "¿Siente usted la política?"; "¿Qué ideas considera usted fundamentales para el porvenir del estado español?"; "¿Qué es la vanguardia?"¹⁴ Incluso se hace una encuesta dirigida a los obreros españoles: en 1928 se publica un cuestionario al público obrero para ver si prefería la novela al cine o el teatro a la radio (Tandy 48).

Se organizan concursos también. El 15 de noviembre de 1928, por ejemplo, se anuncian tres: un premio para el ensayo que resuma mejor el "Año teatral de España"; uno para el "Año del cine, 1928," y otro para el "Año de arte en España." En 1930 *La Gaceta* lanza cuatro concursos: se piden ensayos sobre un libro de biología (Marañón); una monografía de Historia Literaria (Maura); las mejores notas universitarias "que reflejan más certeramente la vida y conciencia del estudiante español" (Giménez Caballero); y la mejor bibliografía iberista de autor español y portugués (Cambó).

En el marco de la propagación de lo "nuevo" los esfuerzos se plasman en la creación de un salón de exposiciones donde se ofrecen muestras del arte popular español, cuadros vanguardistas, estampas y grabados, arquitectura nueva, así como revistas, libros de arte, literatura y bibliofilia. "La Galería" se inaugura en abril de 1929 en la calle Miguel Moya 4 de Madrid. Ejemplos típicos de la labor que lleva a cabo son la organización de una exposición sobre la nueva arquitectura de Mercadal, "Arquitectura funcional y

rascaciélica;" otra sobre la Artesanía española y sobre el mueble metálico (Tandy 51).

Por consiguiente, *La Gaceta Literaria* junto con sus diversas realizaciones, se presenta, al menos en los tres primeros años de su existencia, como el órgano de cohesión para toda la juventud literaria española. Su preocupación por integrar lo vanguardista dentro de la práctica literaria española se ha señalado en la mayoría de los estudios dedicados al tema. *La Gaceta Literaria* se distingue de las demás revistas porque a más de ser eminentemente informativa y crítica en cuanto a lo literario se dedica a todo tipo de manifestaciones culturales: conferencias, conciertos, concursos o a otras actividades culturales.

La incorporación a la C.I.A.P. (1929) afecta radicalmente *La Gaceta*. Se buscan nuevos colaboradores ajenos al espíritu inicial de la revista. Además, Giménez Caballero debe compartir la dirección de su periódico con Sainz Rodríguez. En esta segunda época las declaraciones políticas de Giménez Caballero se hacen más frecuentes. Muestras de este hecho pueden encontrarse en los seis números del *Robinsón Literario de España*, todos redactados integralmente por él.

En lo que concierne la evolución política de la revista hay que subrayar ciertos puntos importantes, ya destacados por Hernando en su citado estudio de 1974. *La Gaceta* como tal nace como periódico eminentemente literario. No se encamina hacia formas políticas modernas. Giménez Caballero procura mantener *La Gaceta Literaria* en una línea de objetividad política y de tono

eminentemente cultural que la haga susceptible de la gran acogida que tuvo en sus dos primeros años (1927-28). Es precisamente la evolución política del propio Giménez Caballero la que determina el cierre de *La Gaceta Literaria*. La casi totalidad de sus fundadores y colaboradores, al ser partidarios de la República, abandonan a Giménez Caballero a causa de sus empresas políticas. *La Gaceta*, por consiguiente, desaparece porque cesa el clima exclusivamente artístico del que es representativa. Dar una nueva orientación con base socio-política común es imposible debido a la postura política de Giménez Caballero frente a la de la casi totalidad de sus colaboradores. Lo que les reúne en 1927 es una postura exclusivamente literaria y crítica que en los primeros años de la década de los '30 resulta anacrónica. Los ideales de apoliticismo asentados en 1927 se han desvanecido poco a poco a medida que los escritores mismos "se politizan." *La Gaceta Literaria*, por lo tanto, deja de existir mucho antes de que deje de imprimirse. Representa un paso de la expresión de la comunidad artística de una generación, extraordinaria en la literatura española, a un progresivo monólogo del fundador que, al no coincidir con la ideología de sus compañeros, caminará en solitario.

Sin embargo, *La Gaceta Literaria* y sus realizaciones paralelas siguen la trayectoria de la juventud intelectual de la década del 20. Es únicamente después de 1929 cuando *La Gaceta* deja de actuar como portavoz de las inquietudes de su generación.

A pesar de todo, *La Gaceta Literaria* se reconoce hoy como la revista más importante del vanguardismo español. Es el periódico

que mejor refleja la realidad intelectual de la época. *La Gaceta Literaria*, además, es el prototipo de muchas revistas culturales y literarias españolas de la década de los treinta.

Las múltiples realizaciones, los temas debatidos en *La Gaceta* reflejan el idealismo y el apasionamiento de su editor hacia el fenómeno vanguardista. La revista y sus logros son parte integrante del caleidoscopio de Giménez Caballero.

NOTAS AL CAPÍTULO I

1. Dos artículos reunidos y publicados en una monografía por Turner en 1977: *Giménez Caballero y "La Gaceta Literaria" (o la generación del 27)*, en la cual se consagra un capítulo a la revista.
2. "La Gaceta Literaria" publicado en *Letterature Moderne*. El artículo describe el programa de la revista y su modelo.
3. La ideología de los escritores. *Literatura y política en La Gaceta Literaria (1927-1932)*.
4. "Notas sobre La Gaceta Literaria (1927-1932)."
5. Consúltese *Las revistas españolas entre dos dictaduras*, de Rafael Osuna.
6. Giménez Caballero colabora en revistas no solamente españolas sino también europeas: *La Stampa* italiana; en Suiza la *Neue Züricher Zeitung*; y la revista americana *Books Abroad* para citar algunas. Lo cual indica que cuenta con relaciones en el plano nacional e internacional.
7. Sin embargo, en su número 8 (XV-V-XXVII), publica un editorial, sin firma, titulado "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica," editorial que será rebatido violentamente por el grupo argentino de la revista *Martín Fierro*, (Borges, Gironde, Arlt, Marechal). Sigue una polémica feroz que tendrá repercusión y trascendencia inesperadas, ya que sobre el punto "del Meridiano" empezarán a escribir Madariaga, Andrenio, Concha Espina, Gaziell, Araquistáin, y muchos otros, contribuyendo así, con su publicidad, a la difusión de *La Gaceta*.
8. Al incorporarse a la C.I.A.P. en 1929 (segunda época), *La Gaceta Literaria* reembolsará el capital aportado por éstos últimos.
9. Para la lista completa de los colaboradores consúltese Hernando 1974: 34-38.

10. La orientación iberista se manifiesta a través de la inclusión de textos en diferentes lenguas ibéricas: en portugués, en catalán, en vasco, sefardí. Hasta aparecen textos en gallego e incluso valenciano. *La Gaceta Literaria* no traduce los textos catalanes en su primera época, es decir, antes de su ingreso en la C.I.A.P. en 1929. La utilización de las distintas lenguas peninsulares demuestra así el deseo de una unidad nacional, ibérica, el deseo de una amistad y mutuo entendimiento y cooperación. Del mismo modo, la revista cumple su programa inicial por medio de exposiciones y actos públicos que corresponden a lo que pudieramos llamar un multiculturalismo ibérico. Es de destacar, sobre todo, la exposición realizada en la Biblioteca Nacional de Madrid sobre el libro catalán. En la que se expusieron unos seis mil volúmenes, que iban de la poesía, ciencia, novelas y la política a la crítica literaria. Otra exposición es la del libro portugués. *La Gaceta Literaria* acude al sefardismo por medio de informaciones y artículos generales. Incluye en sus páginas textos en sefardí y otras muestras de los viajes de Ernesto Giménez Caballero a los Balcanes (Tandy 50).

11. Doy aquí varias secciones de la revista para que se vea bien que la revista intenta cumplir con su lema. Existen los apartados siguientes: "Gaceta catalana," "Gaceta portuguesa," "Gaceta sefardí" y "Postal sefardí." Por su parte la "Gaceta americana" tiene su propia sección. La Internacional tiene apartados de noticias y comentarios: "Postales internacionales," "Panorama internacional" y artículos críticos de índole general. Existe también un apartado de "Letras españolas en el extranjero," fija durante el primer año pero que desaparece con el ingreso de *La Gaceta* a la C.I.A.P. En este se daban informaciones sobre conferencias, colaboraciones y cualquier tipo de actividad cultural, realizadas por españoles fuera de la península. La sección "Raids literarios" da cuenta de los viajes realizados por escritores como Américo Castro, Tomás Navarro Tomás y Pío Baroja, para citar algunos.

12. Además de las exposiciones mencionadas se exponen libros argentinos, y Giménez Caballero incluso organiza una exposición de manuscritos españoles en Bucarest. Cada una de estas exposiciones están después comentadas en *La Gaceta*. Para el índice integral de *La Gaceta* se puede consultar la revista *Anthropos*, Suplementos 7, E. Giménez Caballero, *Prosista del 27* (Antología) (111-144).

13. Estos números se dedican a escritores y artistas tanto pasados como contemporáneos: a Góngora (I-VI-XXVII); a Goya (I-VII-XXVII) y Fray Luis de León (XV-VI-XXVIII). Se hacen homenajes a Tolstoi (XV-IX-XXVIII), a Unamuno (XV-III-XXX) y a Miró (I-VI-XXXI).

14. Un resumen de las distintas encuestas se puede encontrar en el trabajo de Hernando de 1974. (56 ss.)

CAPÍTULO II: EL CINEMA Y EL CARTELISMO.
GIMÉNEZ CABALLERO Y LA "IMAGEN"

El cine vuelve a recobrar lo que se había perdido desde que el arte se separó del resto de la existencia, esto es, la cultura total, el arte total. (...)

En lo que se refiere a la imagen también me preocupé del cartel, incluso uno de mis libros de ensayo, *Carteles*, de 1927, buscó integrar el lenguaje plástico con la crítica literaria: el cartel es un grito pegado a la pared y mucho más convincente que las palabras.

(Giménez Caballero)

Como hemos visto, Giménez Caballero actúa como empresario de la vanguardia a través de *La Gaceta Literaria*. Sin embargo, su pasión por la vanguardia no se limita a su promoción ya que nuestro autor participa plenamente como artista. No se contenta con una sola corriente vanguardista sino que juega con casi todos los medios y las formas que se le ofrecen y sus creaciones bogan en el flujo y reflujo de los ismos. En este capítulo quiero destacar los resultados de sus experimentos/juegos con la "imagen". Giménez Caballero logra estos resultados por dos medios de expresión visual: el cine y el cartel. Va más allá de la reflexión crítica sobre estos medios, contribuyendo a su producción. Su vivo interés

y su afán de experimentarlo todo lo encaminan a crear sus propios filmes y a vincular crítica literaria y lenguaje plástico. Empiezo primero por hacer hincapié en las realizaciones cinematográficas de nuestro autor. La primera iniciativa examinada es el Cineclub y después dos filmes producidos por el mismo Giménez Caballero. A continuación, hago un análisis sus carteles literarios.

EL CINECLUB

Una de las muestras más elocuentes del interés por el séptimo arte en España es el Cineclub Español, íntimamente vinculado a *La Gaceta Literaria*. El estudio de Eugeni Bonet y Manuel Palacio, *Práctica filmica y vanguardia artística en España*, subraya la importancia del Cineclub, y, por extensión de *La Gaceta Literaria* como promotores del cine de vanguardia:

Está por valorar en su justo término, la aportación del Cineclub al fenómeno de la vanguardia cinematográfica española. Lo que no parece que se pueda dudar es que fue importante su contribución. Y lo fue en varios sentidos: en primer lugar como único local de proyección de lo mejor de la producción mundial, permitiendo de esta manera la puesta al día informativa; en segundo lugar, y aún más importante, cumplió una labor de acercamiento de la vanguardia en general (literaria fundamentalmente) al fenómeno del cine y a sus inmensas posibilidades de lenguaje innovador. (16)

A partir de septiembre de 1927 y hasta enero de 1932 la revista se asigna oficialmente la misión de informar a sus lectores sobre las novedades cinematográficas. Se crea una sección especial en la que se discuten no solamente filmes de vanguardia de calibre internacional sino también las técnicas empleadas por los realizadores de éstos mismos. Las crónicas cinematográficas de *La*

Gaceta están generalmente constituidas por artículos teóricos sobre distintos aspectos del cine.¹

En 1927, Giménez Caballero invita a Buñuel, que está en París, a ser jefe de la sección dedicada al cine.² La elección de Buñuel como primer encargado permite a los suscriptores de *La Gaceta* apreciar las películas a través de los ojos de un seguidor y aprendiz de Jean Epstein,³ y gracias a la colaboración entre Luis Buñuel y Giménez Caballero se establece un puente entre París y Madrid (Morris 1980: 12). Por consiguiente, gracias a comentarios tanto informativos como provocativos como los de Buñuel, la juventud española se pone en contacto directo con el resto de Europa en lo que se refiere al cine.

La colaboración de Buñuel en *La Gaceta Literaria* es también muy importante para la fundación del Cineclub Español.⁴ Gracias a éste pueden presentarse en España *Entr'acte*, *Le Poème de la Tour Eiffel* y *The Jazz Singer* (Morris 1980: 12).⁵

En el número 43 de la revista (I-X-XXVIII), dedicado exclusivamente al séptimo arte, se lanza una "CONVOCATORIA A LOS CINEASTAS." Giménez Caballero hace coincidir con este número la inauguración de su Cineclub Español:

La Gaceta Literaria, en su tarea de encauzar corrientes del mundo nuevo en nuestro país, va a realizar — entre otras iniciativas semejantes — ésa que apuntó ya de antemano: instauración de un CINECLUB en Madrid — (y probablemente en Barcelona) — para minorías, para cineastas, para todo aquel público que, no pudiendo viajar por estudios y sociedades extranjeras de Cinema, desearía contemplar films superiores, de estricto circuito o de rápido tránsito por el mercado mundial. (1)

En en esta misma "convocatoria" se precisa el programa del Cineclub:

El "Cineclub Español" dará, mensualmente, una sesión por la tarde en local adecuado (...). Los programas se compondrán ordinariamente de: a), un film documental; b), un film de repertorio; c), un film nuevo, pero que por las exigencias del mercado no llegue a las salas de producción, y — eventualmente — d), conferencia breve por técnico o escritor de vanguardia. (1)⁶

Se dan en total 21 sesiones del Cineclub.⁷ Los filmes proyectados son principalmente extranjeros. Las primeras muestras españolas se deben a Buñuel y Dalí (*Un chien andalou* y *L'Âge d'or*) y a Giménez Caballero (*Esencia de Verbena* y *Noticiario del Cineclub*). Cada película, como se indica en el programa, suele ser presentada por conferenciantes que son notables escritores de la época. De las charlas del Cineclub una de las más singulares es, sin duda, la de Ramón Gómez de la Serna sobre *The Jazz Singer*, en que aparece de betún negro (Bonet y Palacio 16). Otras sesiones son más controvertidas. Por ejemplo, el estreno de *Un chien andalou* acabó con la intervención de la policía. Giménez Caballero recuerda: "cuando lo del ojo, se oyeron unos chillidos, alguien se desmayó en la sala y ya empezó el jaleo. Vinó la policía; nos detuvieron a la salida..." (Utrera 49).

Otro acontecimiento vinculado al cine es la participación española en los congresos cinematográficos. Giménez Caballero acude personalmente al primer Congreso Internacional del Filme Independiente, en Sarraz, Suiza (1929), con la película *Un chien andalou*. Asiste Juan Piqueras al segundo en Bruselas (1930), donde

se proyectó el documental de Giménez Caballero, *Esencia de Verbena*.

FILMES VANGUARDISTAS

El interés de Giménez Caballero por el cinema es innegable y se manifiesta en sus comentarios y reflexiones cinematográficos en *La Gaceta Literaria* y en otros lugares.⁸ Pero Giménez Caballero hace más que escribir y criticar. Su afición le lleva a hacerse cineasta y realiza dos películas reconocidas como plenamente vanguardistas: *Esencia de Verbena* y *Noticiario de Cineclub*, ambas del año 1930. Como me ha sido imposible ver las creaciones cinematográficas de Giménez Caballero doy, a continuación, descripciones de éstas basándome en las que se encuentran en *Le Cinéma espagnol des origines à nos jours* de E. Larraz. También menciono una crítica de *Esencia de Verbena* hallada en el estudio de Bonet y Palacio.

Noticiario del cineclub es plenamente vanguardista tanto por el estilo como por la temática. Se trata de un montaje de imágenes superpuestas a través de las cuales Giménez Caballero da una visión particular de Castilla (Madrid, Pastrana o Avila) utilizando, por ejemplo, descripciones "surrealistas" de los arrabales de las ciudades o de paisajes. El director elabora una especie de compendio de las actividades y hazañas del grupo de jóvenes vinculados a *La Gaceta*, entre otros, un homenaje a las publicaciones de Alberti y Jarnés y a la película *Un chien andalou* de Dalí y Buñuel.

La película comienza con un primer plano de la cara de Giménez

Caballero, con gafas rombas, acercándose a la cámara. A continuación, se presenta a Castilla por medio de imágenes deformadas: paisajes de la Mancha desfilando sobre el cromo del faro de un automóvil, un *flash* de Pastrana (mano sobre plaza), otro de Avila por medio de un *gros plan* del Hércules picassiano de la catedral. El humor se destaca en las secuencias donde Alberti, que acaba de publicar su libro de poesías *Sobre los ángeles*, aparece con alas de ángel y Jarnés se ve en compañía de una religiosa, alusión a su biografía de *Sor Patrocinio*. Una evocación de los barrios, de los suburbios matritenses, se hace por medio de un montaje de imágenes desordenadas: fábricas, cipreses, gitanos, sombras, trenes, botellas rotas, chimeneas. La última secuencia es un homenaje a *Un chien andalou*, titulado "Breve reportaje de un crimen" inspirado, sin duda, en una gacetilla atroz reconstruida ante la cámara. Se ven dos perros luchando para un objeto deforme, y la inscripción siguiente: "En las afueras madrileñas, un perro descubre el feto de una niña y devora parte del cráneo." Se afirma, por lo tanto, un tono surrealista tanto por el montaje de imágenes superpuestas algo arbitrariamente como por el humor y las imágenes elegidas (Larraz 48).

Esencia de Verbena, por otra parte, se considera como un documental. Aquí Giménez Caballero intenta dar una muestra del "genio" de España.⁹ Es un poema cinematográfico compuesto de doce cuadros en los cuales evoca las verbenas en diferentes barrios matritenses. Los actores son "caminantes," el más famoso de ellos es "Ramón Gómez de la Serna que, con pipa y todo, hace de muñeco de

pim-pam-pum girando convulsivamente la cabeza para después devolver las pelotas que le arrojaban" (Bonet y Palacio 17). Ramón vuelve a aparecer en traje de torero. Aquí también Giménez Caballero realiza un montaje de imágenes impresionante en que se destaca la búsqueda de asociaciones insólitas o humorísticas. Una asociación interesante es la imagen de una mujer subiéndose las medias y en superposición la aparición de la cara de un hombre con ojos múltiples, y otra en que se pasa sin ninguna transición de la rueda de tómbola a la gran rueda de la noria (Larraz 49).

Según Larraz, se destaca en *Esencia de Verbena* la simpatía de Giménez Caballero hacia el fascismo y Mussolini:

L'idéologie fascisante de Ernesto Giménez Caballero, grand admirateur de Mussolini qu'il avait rencontré à Rome par l'intermédiaire de Curzio Malaparte, affleure déjà dans ce deuxième court métrage où le cinéaste exalte la capitale, «l'essence» de l'Espagne impérialiste dont il rêvait. Les grands châles de Manille évoquent les Philippines et font surgir «le souvenir impérissable du vieil empire espagnol». (49)

No se puede negar que exista una exaltación de la España imperial, pero conviene recordar que el deseo de recuperación de la España del siglo XVII, es también un rasgo típicamente noventayochesco. Al considerar el pasado de Giménez Caballero (sin por lo tanto olvidar sus acciones futuras) no se puede negar su filiación a los del '98 y conviene recordar que se considera a sí mismo nieto del '98. Tampoco podemos olvidar otra nota característica de Giménez Caballero, que es el culto al genio. En *Esencia de Verbena* quiso describir el "genio" madrileño.

Otra información sobre *Esencia de Verbena* se encuentra en el

estudio de Bonet y Palacio, *Práctica filmica y vanguardia artística en España*, en el que los autores afirman que:

Fue rodada en la Verbena de la Virgen del Carmen el 16 de julio de 1930 y pretende ser un documental sobre Madrid y sobre la verbena como modo de reflejar el carácter y las costumbres típicas del madrileñismo. Los distintos asuntos están unidos por imágenes fotográficas y pinturas de Goya, Picasso, Maruja Mallo y Picabia. Utiliza un montaje que potencia las asociaciones de ideas visuales con una gran factura técnica y una construcción basada en planos cortos, *Esencia de Verbena* es un buen documental. (17)

Al fijarnos en las descripciones de las dos creaciones cinematográficas de Giménez Caballero se destaca su afición por lo nuevo y también se reafirma su manía de tocarlo todo. Experimenta con los medios de expresión, pone en práctica las nuevas técnicas y en ambas utiliza rasgos surrealistas, superposiciones y collages extraños. Fundamentalmente, la realizaciones hechas por Giménez Caballero son tan "teóricas" como "prácticas." Agrupa imágenes de su mundo circundante, rueda y escribe sobre temas vanguardistas y alude a otros creadores de vanguardia.¹⁰

En su "tarea de encauzar corrientes del mundo nuevo" el Cineclub madrileño es responsable de la fundación de otros clubs en las provincias y en ciudades como Barcelona, Málaga y San Sebastián. Hasta se organizan cineclubs en América del Sur y México. El Cineclub, por lo tanto, es una de las realizaciones más importantes de *La Gaceta*, ya que dio a conocer a Buñuel en España como cineasta e influyó enormemente a la juventud española en su actitud hacia el cine, poniendo al país al día con respecto al cine europeo como se ha dicho anteriormente. Además, *La Gaceta* es la

precursora de las revistas cinematográficas de los años 30: *Nuestro Cinema*, *Popular Film* y *Cinegrama* (Bonet y Palacio 14).

GIMÉNEZ CABALLERO: CARTELISTA.

Entre los años 1925-1927 Giménez Caballero cultiva el género del cartel literario. Nos demuestra otra vez su carácter caleidoscópico. Dando rienda suelta a su imaginación, mezcla la literatura y la plasticidad, dos modos de expresión supuestamente incompatibles. Los carteles son a veces reseñas, à la Giménez Caballero, de obras, o "comentarios" sobre autores. A través de éstos intenta transmitir lo esencial de una obra o de un autor. Una primera serie de carteles está incluida en su libro *Carteles* (1927) y se expone otra serie en las Ediciones Inchausti de Madrid en 1927 y, el año siguiente, en las Galerías Dalmau de Barcelona."

Su libro *Carteles* pretende ser obra de crítica literaria. La primera parte o "Sala de esgrima" se compone de reseñas y comentarios publicados en *El Sol* por Giménez Caballero. La segunda parte o "Pleno estadium" es la que tiene un interés muy especial debido a su carácter innovador. Efectivamente, en esta parte pone en práctica su nuevo método crítico. Por medio de láminas explora temas variados que van desde la novela romántica, la obstétrica, el libro de arte o el de música hasta el romance de cordel. Luis Montanyà en un artículo publicado en *La Gaceta Literaria*, califica al libro de nuestro autor de "lección de juventud, de agilidad, de ironía y de entusiasmo — aportó a la crítica literaria (...) una indispensable inyección de frescura juvenil" A continuación,

comenta sobre los carteles de la segunda serie: "— ¡más difícil todavía! — superan a los anteriores en simplificación, en exactitud y en riesgo" (I-V-XXVII).

Para valorar el interés de estos carteles literarios de Giménez Caballero, tanto los de la primera fase como los de la segunda, considero necesario proporcionar unas nociones básicas sobre el cartel. La información que sigue proviene de un estudio hecho por Josef y Shizuko Müller-Brockmann: *Histoire de l'affiche*. El énfasis del estudio se encuentra en el cartel "moderno."¹² Los carteles constituyen un medio importante de comunicación entre un "productor" y un "consumidor." Para que un cartel sea eficaz, la idea primaria y su conceptualización deben llamar la atención hacia el producto o el concepto anunciado. Cassandre define el cartel como "quelque chose qui nous surprend, à laquelle on ne s'attend pas, une espèce d'incident optique" (11).

La evolución artística del cartel sigue aproximadamente la misma que las demás artes visuales. Hasta la mitad del XIX los elementos predominantes del cartel son el tipográfico y la reproducción objetiva o realista del producto anunciado. A principios del siglo XX se eliminan lo ornamental y los detalles naturalistas. Los objetos pueden colocarse, por ejemplo, en el centro de la lámina y se pueden suprimir sombras.

Las principales normas que rigen el cartel se aplican a las formas, a los colores, a la composición y al contraste. El estudio de Müller-Brockmann propone cuatro categorías: el cartel ilustrativo, el informativo, el constructivista y el experimental.

Las dos primeras, creo yo, son excesivamente generales. Un cartel, sea tipografía o dibujo, está, básicamente, ilustrado y es informativo. Es decir, "informa" sobre algo, independientemente de la mayor o menor importancia de la información. Sin embargo, las dos últimas categorías son más válidas ya que permiten una clasificación más explícita de los carteles relacionándolos con distintas corrientes artísticas.

El cartel constructivista tiene como fundamento un principio de orden; los elementos están subordinados a un conjunto. Lo que predomina en un cartel de este tipo es el aspecto arquitectónico. En cuanto al experimental, lo importante es la innovación, tanto a nivel de las formas y de la composición como de los colores. Los carteles constructivistas y experimentales son más dinámicos, es decir, que la concepción formal está, muchas veces, reducida a líneas rectas y curvas y a colores primitivos: amarillo, rojo, y azul (117). De los movimientos vanguardistas que inspiran más a los cartelistas de principios de siglo sobresalen el futurismo italiano, el dadaísmo y los movimientos arquitectónicos como el Bauhaus y el Stilj.

Las nuevas escuelas arquitecturales son las que influyen más a los constructivistas y experimentales, de ahí que haya una simplificación en la representación de los elementos. En cuanto a los carteles experimentales — que son los que merecen nuestra consideración — las influencias principales son el futurismo y el dadaísmo. El Manifiesto técnico futurista de 1912 propone una liberación de las formas caducas, llevando a una nueva forma de

belleza alcanzada a través de la representación del movimiento y de la velocidad. El mismo manifiesto elogia como realizaciones modernas ciudades, fábricas y "lunas" eléctricas, puertos, locomotoras o aviones (205). El dadaísmo, por su parte, crea manifestaciones irónicas en contra del orden y de lo absurdo de la época. Los materiales que emplea el dadaísta para crear sus *collages* y fotomontajes son residuos, tales como papeles, billetes, madera, arena o hilos de metal. El cartelista moderno se inspira en las nuevas nociones artísticas de vanguardia e intenta reproducirlas en sus creaciones.

Fundamentalmente, los carteles literarios de Giménez Caballero caben dentro de la categoría experimental, tanto por la técnica y los materiales empleados como por el hecho de que se propone presentar un juicio crítico a través de un medio pictórico, método que nunca se había utilizado y que tampoco tendrá auténtica continuación.¹³ Los críticos "tradicionales" no consideran válida una crítica literaria hecha por un medio pictórico. El mismo Giménez Caballero, en su prólogo a *Carteles*, trata de esta cuestión. Reconoce que hacer crítica literaria por un procedimiento pictórico parece ilógico a primera vista, pero defiende su idea afirmando que "cuando no es el instrumento mismo, sino la función realizada por éste lo que se toma; cuando es el contenido más que la forma lo que se postula de un concepto, deja también, *ipso facto*, de parecer sospechoso tal préstamo" (*Carteles* 15).

La idea place a Benjaín Jarnés, entre otros contemporáneos,¹⁴ y en un artículo titulado "Carteles y pasquines," publicado en *La*

Gaceta Literaria, apoya a nuestro cartelista. Destaca el aspecto sintético de los carteles y alude a la alegría y a la innovación de estos últimos. Escribe:

Tienen razón los buenos químicos de la crítica. Y los topógrafos, y los geógrafos, y aun los pregoneros de la crítica. Al llegar a nosotros una obra podemos preguntarle por su salud o por su familia; podemos extenderle una hoja clínica o un mapa. Gecé prefiere el mapa. Otros prefieren el "análisis profundo"... El mapa será siempre más divertido y duradero. El mapa — el cartel — reclama tinta fresca, virginal, recién exprimida del cerebro. El "análisis" puede ser escrito con estilográfica prestada. (...)

Pero cada cartel reclama una tinta nueva, una inédita audacia, una juvenil actividad. (I-VIII-XXVII)

Jarnés tanto como Montanyà considera a los carteles como plenamente vanguardistas calificándolos de audaces y juveniles. Alude al hecho de que Giménez Caballero prefiere el esbozo de un mapa al análisis tradicional. La idea del mapa es importante aquí porque refleja la característica predominante del cartel que es delinear los rasgos esenciales de un sujeto y dejar al espectador sacar sus propias conclusiones.

Otro de los propósitos de Giménez Caballero, a más de renovar la crítica literaria a través del cartel, es ponerla al alcance de todos. Aquí entra en juego su sensibilidad pedagógica que se pone de manifiesto en una réplica del autor al crítico Gómez de Baquero:

El libro mío de Carteles — ya lo sabe, amigo Andrenio — va dedicado nada menos que a la era industrial del mundo. A un porvenir. A un futuro, del que se aperciben las vanguardias ya. (...)
Mi crítica yo la he puesto a este servicio [la masa]: en la modalidad sintética del «Cartel», instrumento literario para masas. (*El Sol*, III-V-XXVII)¹⁵

Giménez Caballero, por lo tanto, es muy consciente de la potencia de los carteles "modernos." En su prólogo a *Carteles*, hace un paralelo entre los estilos del XIX, y los carteles "modernos" y describe el alcance que pueden tener:

Hoy un cuadro de historia, un paisajito, un aguafuerte, un tío fumando su pipa en un escorzo nos dejan, si no helados, indiferentes.

En cambio, unos manchones arrebatados, de Julius Klinger, pegados en una tapia de suburbio, anunciando el perfume Mayamí de Viena, nos sugiere en el acto un mundo de apetitos, de vanidades, de delirios, de calenturas inapagables. 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, asfixiados de mezquindad y estrictez, de la oficina, nos empuja a un globo de ensueños, de proyectos, de huídas. (15-16)

Los carteles descritos en la cita son muestras del influjo que tiene la publicidad (el cartel) para despertar la curiosidad y el "apetito" de los consumidores. Es probable que Giménez Caballero se proponga algo semejante con sus carteles literarios. Quiere despertar el apetito del espectador hacia las letras. Sin embargo, con sus carteles obtiene, cómo no, la aprobación de sus contemporáneos vanguardistas pero no la de las "masas." La aplicación de normas comerciales a materia fundamentalmente intelectual lleva a la denominación del cartel literario de producto innovador, como fruta vanguardista. Otro aspecto importante que nos permite afirmar que los carteles de "Gecé" son exclusivamente vanguardistas es el hecho de que no haya difusión a gran escala: no se exponen más que en galerías de arte, transformándose en piezas de museo.

Es la singularidad de estas creaciones la que se analiza a

continuación. He seleccionado diferentes tipos de carteles realizados por Giménez Caballero. En primer lugar, me concentro en algunos que provienen de la edición de *Carteles*. Me detengo después en los de la serie que concibe tras la publicación de su libro. Es preciso distinguir entre estas colecciones porque las diferencias entre ellas son bastante significativas. Como veremos, los carteles posteriores al libro de crítica son, generalmente, mucho más "atrevidos," es decir que son más pictóricos, con menos apoyo en el contenido textual.¹⁶ No desaparece del todo la tipografía pero cambia su función. La letra o el texto se incorpora al dibujo. No es imprescindible que tenga "vida" propia, mientras que, en la mayoría de los primeros carteles, la combinación de texto y dibujo no es tan atrevida. El texto de los primeros carteles cumple más que una función de dibujo tipográfico, es la base del cartel. Se parecen más estos carteles a páginas de un libro tradicional.¹⁷

CARTELES: PRIMERA FASE

El primer cartel que estudio lleva el epígrafe PROSPECTO (en apéndice) e introduce la segunda parte (Pleno stadium) del libro, que consiste en los carteles literarios propiamente dichos. El cartel es una mezcla de texto y algunos dibujos infantiles. La idea central es la de un equipo de deporte que lleva al destinatario a través de los carteles que vienen a continuación. En la parte superior del cartel, el "equipo" — rayas rojas que forman cuadritos con piernas, que se parecen a notas musicales — va marchando de derecha a izquierda. Reaparece el equipo en la parte inferior, esta

vez yendo de izquierda a derecha como si andara hacia la página siguiente. Sugieren los cuadritos un movimiento alegre y enérgico. El texto mismo es también animado y dinámico debido al uso de exclamaciones y mayúsculas como ¡HURRA; ¡ADELANTE, SEÑORES, ADELANTE! El texto escrito tiene más importancia que el dibujo para la exposición del mensaje. La idea base del deporte es interesante y está bien conceptualizada. PROSPECTO anuncia los carteles que vienen a continuación, en este sentido realiza su función de cartel comercial.

Se destaca de este cartel el apego de Giménez Caballero al texto. Sobresale esta característica en otras láminas en las que emplea casi exclusivamente texto, por ejemplo, "El Manual de Obstétrica" (251), "La cría del canario" (257) o "La Cartilla agrícola" (273). Estos carteles son todos monocromáticos y el aspecto pictórico es mínimo. El texto se puede leer como cualquier página de un manual. El contenido mismo es muy interesante y resalta el estilo particular de nuestro autor. Sin embargo, creo que el autor no logra alejarse suficientemente de la letra para que sean considerados como carteles propiamente dichos. Para emplear la terminología de Jarnés, no son "mapas" todavía.

Sin embargo, ciertos carteles en los que también abunda el texto, poseen una organización arquitectónica más interesante. Uno se dedica a "La Revista de construcciones e interiores" (255). Está construido por medio de cuadrados numerados de I a IX, superpuestos en dos columnas que reposan sobre el cuadrilatario número IX. La estructura, por lo tanto, puede relacionarse con la arquitectura.

Emplea también líneas puestas en forma de bocina que llaman la atención del lector. Esta inclusión de líneas dan cierto dinamismo al cartel. Otra muestra semejante es el cartel sobre "La Correspondencia Comercial" (267) donde aparecen borradores de cartas. Pero el efecto visual de este último, como de otros tantos, se asemeja a la página de un libro de texto. Es como si en estos últimos no lograra la "cartografía" del sujeto. Reitero que no quiero sugiere que el estilo de los textos compuestos no sea original y audaz, pero para analizar un cartel hay que tener en cuenta, primero, su aspecto visual. Es tras esta primera impresión donde se detiene el espectador, atraído por el "incidente óptico" o lo que el mismo Giménez Caballero llama "manchones arrebatados."

No obstante, dentro de esta edición se destacan carteles muy interesantes en los que el aspecto pictórico es más significativo. El cartel titulado "El clásico español" (253), (en apéndice), comprende una buena mezcla de texto y dibujo. Discute la obra de R. Menéndez Pidal: *El Rey Rodrigo en la literatura y Floresta de Leyendas heroicas españolas*. El cartel está dividido en dos secciones. La superior menciona a los investigadores anteriores a R. Menéndez Pidal que, según la crítica hecha por "Gecé," se quedaron estancados en episodios de la leyenda. Otra vez, Giménez Caballero emplea letra y dibujo para consolidar su idea. Un párrafo que separa las dos secciones define la leyenda como el "único resto arqueológico de la literatura visigoda" y propone recuperarla: "Una leyenda es un organismo viviente que se desarrolla y no se estanca. Reconstruyamos todo su campo literario de España, atravesado de

corrientes múltiples." La segunda mitad del cartel es mucho más interesante porque, partiendo de la idea del "campo" literario, Giménez Caballero esboza un mapa, representando los resultados de las investigaciones de R. Menéndez Pidal. El mapa es azul y se parece a un mapa topográfico. Aún sigue valiéndose de la palabra pero ésta se incorpora más al dibujo. Un río, sin duda el Guadalete, divide el mapa en su centro y de éste parten afluentes. La escritura, entonces, no es simplemente prosa; se asemeja a las cotas de nivelación de un mapa topográfico o a los nombres de los afluentes del río. Además, podemos encontrar en el cartel una semblanza de crítica literaria. Efectivamente, la historia de la crítica literaria realizada sobre la leyenda desde la Edad-Media al siglo XX está trazada, ya que los afluentes o las cotas representan diferentes corrientes de crítica como, por ejemplo, la mózarabe, la cristiana del norte o la judío-clásica.¹⁸

El cartel titulado "La Prensa de un país LA MADRILEÑA" (259), (en apéndice), es un ejemplo en el que predomina lo puramente visual. Sobre un telón de fondo blanco un ojo de color azul, a la derecha, está mirando el prisma de la prensa madrileña a través de un espectroscopio. El diseño recuerda también a un abanico, — se entiende abanico tanto a nivel pictórico como figurativo —. Las ramas son de colores vivos y en cada uno de éstos se inscribe el nombre de un periódico. Sin embargo, no hay evidencia que haya vínculo entre la orientación del periódico y el color del ramillete del que forma parte. Los únicos que quizá sean asociables serían *El socialista* y *El joven comunista* que están inscritos sobre rojo y *El*

Sol por estar sobre la rama amarilla. Este último ejemplo se aproxima más al "auténtico" cartel ya que lo que se destaca primero es su aspecto visual. La información escrita que transmite, sin ser del todo secundaria, no es lo que atrae primero al destinatario.

Los carteles que pertenecen a la primera fase son interesantes más por su contenido y aspecto novedoso que por alcanzar los propósitos del creador, es decir, hacer un esbozo de crítica de un libro, o de un tema que atraer al lector y le intriga. Catorce de los carteles son monocromáticos y los demás tienen algo escrito o coloreado de rojo, en un caso único emplea el azul (El libro de música) (291). Solamente cuatro de ellos — La novela romántica (247), Prensa de un país (259), El libro de arte (263), El ensayista (295) — tienen más de dos colores, generalmente rojo, azul o amarillo. Para que sean considerados, a nivel estructural, plenamente como carteles experimentales, hubieran debido incluir más detalles pictóricos y menos palabras. No obstante, las reseñas llevadas a cabo por Giménez Caballero en la segunda parte de *Carteles* representan un intento valioso de describir en términos gráficos lo esencial de una obra, a pesar de que en muchos de estos primeros intentos sobresalga la palabra más que lo "gráfico."

CARTELES DE LA SEGUNDA FASE

Los que se aproximan más al cartel experimental propiamente dicho pertenecen a la segunda serie. En éstos el "incidente óptico" está muy presente y se subordina la tipografía al dibujo. Emplea el cartelista muchos más colores que en su primera fase. Los colores

seleccionados son generalmente primarios: rojo, azul y amarillo;¹⁹ además, se sirve de otros materiales para la realización de sus carteles como lápices de colores, pintura, cartón y pajarita,²⁰ papeles bordados,²¹ alfileres,²² cintas y perlas de madera,²³ imágenes diversas y recortes. La concepción está, por lo tanto, muy influida por las corrientes futurista y dadaísta. La mayoría de los carteles de esta serie son muy interesantes pero debido a la extensión de este trabajo es imposible mencionarlos todos. Para hacer resaltar los cambios entre los carteles de la primera fase y los demás me propongo analizar cuatro: "Universo de la literatura española contemporánea," "5 fases de José Ortega y Gasset," "Fama terráquea de RAMÓN" y "Guillermo de Torre" (en apéndice).

El primer cartel, "Universo de la literatura," es una especie de esquema del mundo de la literatura española de la época. No se trata de la crítica de un libro sino de un resumen de los escritores de la época. Los autores y las revistas en las que colaboran están agrupados como si formaran parte de un sistema solar. La posición del telescopio llama la atención porque, en el centro de la parte inferior del cartel, sugiere que debemos mirar desde abajo hacia arriba: en calidad de observadores contemplamos desde la tierra el cielo transformado gráficamente en una representación del panorama de la vida literaria española. Existen dos sistemas principales. El primero es el Solar (del periódico *El Sol* y de su propietario, Urgoiti) y está localizado en la esquina izquierda superior. Alrededor giran los colaboradores principales de *El Sol* como Araquistain, Espina o Canedo. El segundo es el

sistema del A.B.C. de Luca de Tena, parte inferior derecha, dentro del cual se encuentran estrellas que representan a escritores como d'Ors, Azorín, o Paz. Las revistas están representadas por medio de planetas; *Revista de Occidente* y *La Revista de Filología* son de las más grandes y tienen sus lunas o estrellas girando alrededor. Tres escritores merecen la categoría de cometas: Valle-Inclán, Baroja y Pérez de Ayala, probablemente porque tienen su propio estilo y por ser considerados como excéntricos. Unamuno, Gómez de Serna (Pombo) y Juan Ramón Jiménez son planetas de buen tamaño. El tamaño de éstos tres, creo yo, es directamente ligado a la influencia que tienen para los escritores de la generación vanguardista. Las revistas de menor alcance también están representadas pero son astros más pequeños. La Academia, por su parte, está dibujada en forma de nebulosa, los nombres de los miembros escritos en crucigrama. Figuran escritores como Azorín, D'Ors, Andrenio, Benavente y Machado. El hecho de que se represente la Academia como una nebulosa habla por sí mismo. Este cartel, por consiguiente, llama la atención inicialmente no por la información que transmite sino debido a la manera en que está presentada, es decir que hay precedencia del aspecto pictórico sobre lo tipográfico. Logra Giménez Caballero esquematizar su visión del mundo literario de la época en un cartel.

El cartel dedicado a Ortega y Gasset tiene también una especie de tema "celeste" ya que las diferentes fases de la vida del filósofo están representados por medio de la luna.²⁴ Tampoco se trata de hacer crítica literaria. Giménez Caballero esquematiza la

vida literaria de Ortega. Un cambio importante es que la tipografía se incorpora más al dibujo que en el ejemplo anterior. El fondo del cartel es azul claro y Giménez Caballero elige la imagen de las fases lunares para trazar la biografía del pensador. Debe leerse de la esquina izquierda inferior hacia la derecha superior. A medida que se cumplen las fases lunares se nos da información, de manera sinóptica, sobre los varios hechos de su vida. Vemos el camino emprendido por Ortega. Por ejemplo, la primera fase hace resaltar su colaboración en *El imparcial*, la segunda su etapa germánica, hasta la última fase — una luna llena — en la que encontramos referencia a la *Revista de Occidente*. Al lado de estas lunas, encontramos en forma de pájaros "definiciones" orteguianas y "vuelo de metáforas." Estos pájaros son interesantes porque aquí los textos correspondientes son parte integrante del elemento pictórico, formando el cuerpo del pájaro. El conjunto del cartel tiene aspecto de un collage, método empleado por los dadaístas, pero contrariamente a los carteles de éstos últimos, tienen una estructura básica, un tema central bien definido. Podemos también clasificarlo como futurista tanto por el collage como por la mezcla de tipografía. En efecto, hay cursivas, mayúsculas, recortes y negritas. Se nota en este cartel una simplificación. Giménez Caballero se aleja de la letra y deja al espectador sacar sus propias "conclusiones."

Otro cartel de conceptualización astral es "Fama terráquea de Ramón." Los materiales empleados son pinturas de colores primarios y oro y plata, y de recortes. Este cartel es una representación,

pura y simple, de Gómez de la Serna. Su cabeza armada en un eje, está situada en el centro y representa tierra. Está confeccionada de recortes de títulos del escritor en tinta roja y en el centro de estos una imagen del quinqué de Pombo,²⁵ El pelo está pintado de rojo puro y parece envolver el globo. Encima de la tierra ha pintado Giménez Caballero un sol de color oro y una nube azul puro. Alrededor de la cabeza giran estrellas de estilo infantil. Un punto importante en este cartel es que la letra está completamente incorporada a la imagen, no hace falta leerlo para interpretar al cartel. Pero ¿cómo interpretar este cartel? No es biográfico, ni crítico, y aparentemente no anuncia un producto sino el hecho de que el sujeto sea famoso a nivel internacional. Giménez Caballero, creo yo, manifiesta su admiración por el escritor. Un asunto interesante que no se encuentra en otros carteles es el punto de vista desde el cual miramos. En efecto, en los demás siempre hay un indicio como un espectroscopio, un telescopio, o un dato conocido que nos permite establecer, mal que bien, el punto de partida. Aquí, si Ramón es la tierra y el destinatario lo mira, ¿desde dónde lo observa? Giménez Caballero le tiene gran admiración a Ramón y el hecho de lo representa como la tierra indica que quizá lo ve como si fuese un Dios. En el arte vanguardista los impedimentos físicos no existen y nuestro autor en sus carteles explota este fenómeno. La manera en que están representados los escritores tratados en los carteles mencionados demuestran muy bien este hecho: son lunas, planetas, o estrellas y quizá un Dios. Trasciende, entonces, nuestro autor los límites "naturales" para describir a sus sujetos.

El último cartel analizado es el dedicado a Guillermo de Torre. Adopta el mismo acercamiento que para Ortega y Gasset, es decir, el biográfico. El cartel es una representación del traslado de Guillermo de Torre a Hispanoamérica. Todo el cartel, con la excepción del ángel, está dibujado con lápices de colores. El estilo de los dibujos es muy sencillo, casi infantil. La disposición y los colores de los varios elementos del cartel son "modernos" tanto por los colores y formas empleados como por la simplificación del "mensaje." Hay que mirar oblicuamente de la esquina derecha superior a la inferior izquierda. Representa en primera instancia, el estudio famoso de G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, por medio de hombrecitos trazados con palitos. Los monigotes llevan los colores de la bandera italiana para el futurismo, de la francesa para el dadaísmo y de la española para el ultraísmo. Marchan, con una bayoneta al hombro, a través del continente europeo abriendo el camino, difundiendo su ideología. A continuación, lo que llama la atención es la península española coloreada de rojo. Siguiendo la línea oblicua vemos en el centro un barco en rumbo al continente americano (amarillo). Alrededor del barco (arriba izquierda) se alude a la obra poética *Helices*, por helices-pájaros volando a través del humo que echa el buque. A la derecha del barco las olas en forma de semi-círculos añaden dinamismo al cartel. En la esquina izquierda inferior está América, donde Norah Borges, representada por un recorte de uno de sus famosos ángeles, espera a Guillermo de Torre. Por consiguiente,

se trata más de un esbozo de la vida literaria de Guillermo de Torre que de una crítica literaria. Además, Giménez Caballero logra distanciarse un poco más de la palabra y como el los dos casos anteriores, el espectador puede sacar sus propias "conclusiones."

Como constatamos, hay una evolución hacia un cartelismo más efectivo a nivel pictórico, pero para realizar esto tuvo Giménez Caballero que subordinar el aspecto crítico tradicional. Aunque para un Benjamín Jarnés parezca aceptable el trazar mapas o hacer el esbozo de una obra, afirmar que haya crítica literaria es probablemente una exageración. Sin embargo, una de las cuestiones fundamentales que tenemos que preguntarnos es la siguiente: ¿Han cumplido los carteles literarios de "Gecé" los objetivos tal y como se los había propuesto su creador? Si nos referimos a su Visita literaria de febrero de 1927 parece que sí: "Mi tarea ha querido consistir en espejar unos rótulos, unos perfiles, unos escorzos, para atraer al lector, para intrigarle, para zambullirle dentro de ellos. Una vez dentro de ellos, allá se las arregle el lector."²⁶ Giménez Caballero logra intrigar al espectador con sus críticas esquematizadas. Además, si nos fijamos en las normas de los carteles y de lo que permite el medio de expresión también alcanza su propósito. El único "objetivo" que no se realiza es el de llegar hasta la masa. Como ya se ha mencionado, sus carteles interesan a sus contemporáneos intelectuales pero no al público en general.

El mérito de los carteles de Giménez Caballero reside en su carácter innovador y en el hecho de que dan a conocer a la literatura y sus figuras dominantes. Los carteles son, y nadie

cuestiona este hecho, una innovación vanguardista interesantísima. La simple idea de usar lo gráfico para reseñar o comentar textos literarios es en sí típicamente moderna. Otro aspecto sumamente importante es el toque de humor que se encuentra en los carteles, tanto como en el resto de su obra. Como dice Montanyà en el artículo ya citado: "Su más valiosa aportación a la crítica literaria es, sin embargo, para nosotros, el humor. Ha logrado libertarla de la transcendencia plúmbea y antipática. Al insoportable dogmatismo ha substituido la ironía y una gracia."

Por lo tanto, los carteles literarios se clasifican dentro de la categoría del cartel experimental. Además, es sumamente vanguardista la idea del cartel literario y la técnica empleada por Giménez Caballero. La concepción de sus carteles literarios se hace siguiendo los modelos contemporáneos — colores, simplificación de las líneas — sus intenciones, aunque no totalmente logradas, se asemejan al propósito primordial del cartelismo, es decir, la publicidad de un producto para un consumidor. Sus carteles son otra imagen reflejada por su mente caleidoscópica. Con ellos logra, otra vez, demostrar su pasión por la vanguardia. Los carteles de Giménez Caballero son otra muestra de su deseo de jugar con todas las posibilidades que ofrecen las nuevas tendencias y de experimentar con ellas a su manera.

NOTAS AL CAPÍTULO II

1. Por ejemplo el de Dalí: "Film-arte Film-antiartístico." 24 (XV-XII-XXVII) o el artículo de Buñuel: "'Decoupage' o segmentación cinegráfica" publicados en el número extraordinario sobre el séptimo arte.

2. Las páginas cinematográficas de la revista serán dirigidas primero por Luis Buñuel y después por Juan Piqueras.

3. La colaboración de Buñuel con *La Gaceta Literaria* empieza antes de su nombramiento como encargado de la sección. Aparece su primer artículo en el número 2 (XV-I-XXVII) de *La Gaceta*: "Una noche en el 'Studio des Ursulines'," y colabora en el 7 (I-IV-XXVII): "Del plano fotogénico" y en el 9 (I-V-XVII), con un comentario sobre *Metropolis* de Fritz Lang.

4. Según Giménez Caballero, uno de los inspiradores de su Cineclub es Buñuel. Éste había organizado, mientras estaba en la Residencia de estudiantes, unas sesiones cinematográficas y animó a Giménez Caballero en la creación del Cineclub Español.

5. Otros colaboradores en la sección cinematográfica son: Jean Epstein, Salvador Dalí, César M. Arconada, Léon Moussinac, Vicente Huidobro, Guillermo de Torre, Rosa Chacel, Ramón Gómez de la Serna, Pío Baroja, Rafael Alberti, Luis Gómez Mesa y, cómo no, Giménez Caballero.

6. Cita, a continuación, los filmes inéditos que se presentarán en las sesiones del cineclub. Las películas incluyen entre otras: "Robin des bois" de Allan Dwan, "Antiguas bandas" de Chaplin y Buster Keaton, "Le docteur Caligari" de Robert Wiene, "Coeur fidèle" de Jean Epstein, "La coquille et le clergyman" de Germaine Dulac, "Le croiseur du Potemkine" de Eisenstein y "Le cas étrange du Dr. Jekyll et Mr. Hyde" de Robertson.

7. Para la lista completa consúltese la revista *Poesía* 22 (1985) 19-62. En esta misma edición se encuentran múltiples artículos y comentarios cinematográficos publicados en *La Gaceta Literaria*.

8. Véase, entre otros, "Ecuación" en *Julepe de menta y Yo, inspector de alcantarillas*.

9. Giménez Caballero entiende por 'genio' "la búsqueda de las características de una región o zona geográfica que, obtenidos mediante la observación de las tradiciones y formas de vida, logra así descubrir la esencialidad o el genio" (Hernando 1975: 175).

10. La producción cinematográfica de Giménez Caballero se prolonga después de 1930. Sin embargo, las producciones no tienen un auténtico interés para nosotros. Para una lista completa de sus producciones véase la bibliografía publicada en el número monográfico *Anthropos* 84 (1988) 32.

11. Además de la colección en *Carteles* se pueden ver unas reproducciones de carteles literarios en la revista *Poesía* 25-26 (1985-1986) 35-58. El bibliófilo Gustavo Gili adquirió 34 de los carteles.

12. Uno de los factores más importantes en la "modernización" del cartel es la invención del procedimiento de la litografía. Permite la difusión y la reproducción de las láminas a gran escala. El cartel se eleva, entonces, a nivel de producto "industrial" o sea producción de masa. Empleo "industrial" en la acepción propuesta por Giménez Caballero en el prólogo a su *Carteles*: "Pero, aceptando el postulado de que la Industria, lejos de ser una fuente de negaciones, lo es de afirmaciones — Esfuerzo, Belleza, Lucha, Torbellino, Poder, Amor, Producción, Guerra —, aceptando la Industria como nuevo Templo de la Vida, todo aquello que se ponga a su servicio se tocará positiva y no peyorativamente (15)."

13. Que yo sepa, aparte de los *Carteles* literarios de Giménez Caballero, solamente existen carteles hechos por un tal Mateos. Estos últimos se publican en *La Gaceta Literaria* entre julio de 1930 y enero de 1931. Las muestras aparecen bajo el epígrafe "Novedades literarias de España, en Cartel". Sin embargo, tienen poco en común, con la excepción del nombre, con los carteles de Giménez Caballero.

14. Antonio Espina: "Los carteles de «Gecé»" *La Gaceta Literaria* 26 (XV-I-XXVIII); Sebastian Gasch: "Madrid: Barcelona. La exposición en Dalmáu" *ibid.* 27 (I-II-XXVIII), Luis Montanyà: "Carteles literarios" *ibid.* 33 (I-V-XXVIII) y Guillermo de Torre: "La trayectoria de Giménez Caballero" *Síntesis* 20 (1930).

15. Esta aclaración proviene de la respuesta de Giménez Caballero a Gómez de Baquero en *El Sol*. Tras una crítica elogiosa de *Carteles* Andrenio escribe: "Pero ¿a qué busca Giménez Caballero un casi anonimato ilusorio con ese horrible seudónimo Gecé, de marca de

ropa? Conserve su firma, que debutó con un libro valiente y arriesgado, o si lo prefiere, busque otro seudónimo más acomodado a la estética del cartel y a cualquier estética que no sea de la ropa blanca". Giménez Caballero contestó en el mismo periódico el 19 de mayo 1927. Esquematiza la historia de los iniciales y seudónimos desde la Edad Media hasta al era industrial.

16. Este aspecto es importante si consideramos que se trata de hacer crítica literaria por medio de un método pictórico.

17. Es cierto que aun en la primera serie de carteles hay unos semejantes a los de las otras colecciones pero por regla general estos últimos se parecen mucho más a carteles modernos que los primeros. Los más innovadores de la primera serie, compuesta de 27 carteles, son "La novela romántica" (247), "El libro de Filosofía" (249), "El clásico español" (253), "La Prensa de un país" (259) "El libro de arte" (263), "El romance del cordel" (271), "El libro de Música" (291), "La Antología poética" (293) y "El ensayista" (295).

18. La crítica de Menéndez Pidal se asemeja mucho a la teoría de la recepción en el sentido de que retraza la leyenda a través de las varias corrientes literarias españolas.

19. Esta combinación de colores se encuentra en láminas como las dedicadas a García Lorca, Ortega y Gasset y Guillermo de Torre y Ramón Gómez de la Serna. Recuérdese que los colores primarios son puros y que eran empleados, a menudo, por los grandes cartelistas de la época.

20. Marinetti.

21. La Musa de Muñoz Seca.

22. José Bergamín.

23. El Marqués de Bradomín.

24. Digo lunar a pesar de que el fondo sea azul claro porque el sol no tiene fases. Otro problema reside en el color amarillo. La luna puede ser amarilla pero normalmente es blanca y el Sol amarillo.

25. Espina en su artículo "Los carteles de Giménez Caballero" describe el cartel de la manera siguiente: "Greguerías en tinta roja. Por todas partes, inundando la tierra. El globo entero suspendido en una malla de greguerías. Pombo. Y el quinqué de Pombo con su antigua luz de gas." (*La Gaceta Literaria* XV-I-XXVII)

26. *El Sol* XI-II-XXVII.

CAPÍTULO III: GIMÉNEZ CABALLERO: ESCRITOR VANGUARDISTA

C'est ainsi, que nous avons décidé — après mûre réflexion — de nous présenter au public des deux mondes. On n'explique pas un art, mais on l'affirme dans des oeuvres. On n'enferme pas dans des formules immuables les sens d'une évolution qui n'est pas parvenue à son terme.

(Max Goth)

Se ha demostrado ya que las realizaciones de Giménez Caballero a nivel de la imagen, o sea el cine y el cartel, tienen rasgos vanguardistas. En este capítulo se examinan algunos textos creativos en que nuestro autor pone en práctica ciertos principios esenciales de la literatura de vanguardia. El propósito es poner de manifiesto cómo Giménez Caballero en sus escritos explota técnicas cubistas, ultraístas, cinematográficas y surrealistas. Los textos elegidos provienen de *Yo, inspector de alcantarillas* y *Julepe de menta*, dos de las obras más originales de nuestro autor.

El libro *Yo, inspector de alcantarillas* ha sido considerado como una de las primeras muestras de escritura surrealista en España. En 1928 Luis Montanyà escribe una reseña del libro bajo el título "Un libro surrealista de Giménez Caballero," diciendo:

Es un inventario de síntomas, una colecta de exploraciones en el vacío. En sus páginas arrancan fantasmas freudianos su vuelo, se presencian la encrucijada tragicómica de todos los complejos, el sublime y repugnante desfile de la iconografía del subconsciente, la oscuridad del espíritu subterráneo — subhumano —...barajado con nuestra vida cotidiana.¹

Es cierto que *Yo, inspector de alcantarillas* tiene características surrealistas, pero calificar todo el libro de surrealista sería probablemente exagerado. La obra se compone de cuatro secciones. La primera contiene el prólogo, en que el autor explica el por qué del título y prepara al lector para el descenso a los fondos del subconsciente. La segunda sección consiste en doce relatos cortos escritos de manera convencional con abundantes alusiones freudianas. Las secciones tercera y cuarta están compuestas de un conjunto de textos experimentales bajo los títulos "Fichas textuales" y "Composiciones." Los textos incluidos en estas dos últimas secciones son de estilos muy variados. Giménez Caballero emplea distintas técnicas vanguardistas, tal como las del cubismo o del surrealismo. Juega también con técnicas cinematográficas que tienen un interés muy especial para los escritores de vanguardia. Es innegable que uno de los temas subyacentes a todo el libro es la exploración de lo repugnante. En casi todos los relatos y en muchos de los textos experimentales hay alusiones a lo despreciable y a lo abyecto. Se encuentran referencias a enfermedades mentales y fisiológicas y a desviaciones sexuales. Pueden interpretarse estas alusiones como características surrealistas. No obstante, la mera referencia a desviaciones sexuales no es suficiente para que un texto sea considerado como

surrealista. Hay que tener en cuenta, entre otros, fenómenos como la escritura automática y la asociación espontánea. Estas dos últimas características no se encuentran en los relatos de la segunda sección de Giménez Caballero, ya que su estructura es más bien convencional y la prosa cuidada. Para los propósitos de este trabajo se analizan textos tomados de las dos últimas secciones de *Yo, inspector de alcantarillas*.

ANÁLISIS

En un primer tiempo, se examina una ficha textual titulada "Tablero blanco y negro":

1, noche,	2, alba.
1, agua,	2, llama.
1, sombra,	2, ángel,
1, lágrima,	2, apetito.
1, charol,	2, nieve.
1, no,	2, sí.
1, sangre,	2, vino.
1, azogue,	2, cristal.
1, enfermedad,	2, caricia.
1, estopa,	2, felpa.
1, mula,	2, sexo.
1, espina,	2, lis.
1, negro,	2, blanco. (181)

Se trata aquí de asociaciones de palabras del mismo tipo que las utilizadas en las prácticas psicoanalíticas. Giménez Caballero explora, por lo tanto, la técnica de la libre asociación; técnica asociada al surrealismo. Algunas asociaciones son bien evidentes: noche/alba, agua/llama, blanco/negro; otras, en cambio, son más nebulosas como mula/sexo o lágrima/apetito. Los vínculos entre las palabras pueden expresar opuestos: no/sí, charol/nieve, o dos objetos análogos: sangre/vino, azogue/cristal. Ciertos pares tienen

connotaciones sexuales o religiosas, dos características esenciales del surrealismo.²

Otro texto interesante que aparentemente contiene rasgos surrealistas es "Limen." Giménez Caballero da un ejemplo de un texto escrito durante el momento del entresueño, tal y como es propuesto por lo que Breton llama *la pensée parlée*:³

Sólo un agujero.

Un orificio en la pupila, la pupila cerrada, pero un orificio metálico en la pupila; botón de latón en la pupila, dolor de hojalata, suave suave poco a poco, menos, menos orificio, suave, suave tac-tac del reloj, menos un trueno lejano reloj, bailan picapedreros, olvido de los pies y luces negras; orificio menos, menos; se empasta el orificio, todo gris, luces negras, únicas luces; vuelan moscas de silencio, picor muslo, chisporroteo; otra vez tac-tac reloj, más fuerte, y los picapedreros pican, pican; ahora, abajo, una ranura de rayos violetas en la pupila, pero pronto nuevas moscas de silencio, pies, manos, en olvido; más lejos, más lejos, tac, un caballo, la pupila, luces verdes; tac, ayer, ¿hoy?

Mi mesa y ella, todo gris; una figura que se va; cruzan tres, ese mi amigo caballo lo quiero, lo quiero, lo quiero; suave, menos, menos, menos; todo color de párpado, y ya nada. (159)

Hernando, en su artículo "Primigenia plasmación del superrealismo castellano," clasifica este texto bajo la categoría de "posible automatismo psíquico," diciendo que las visiones son inconexas y que no hay tema central en la composición (157). Estoy de acuerdo con esta noción de "posible automatismo" pero no con la afirmación de que no hay tema central ni tampoco con la idea de que las imágenes son totalmente inconexas entre sí. La elección por Giménez Caballero de la palabra "Limen" en el epígrafe es significativa, ya que alude a un primer paso hacia el entresueño. En cierto sentido, la palabra "Limen" estigmatiza el contenido del

texto, es decir que el autor nos incita a pasar por el umbral del entresueño.

Sin embargo, el texto parece más una reflexión sobre el fenómeno de la *pensée parlée* bretoniana que una elucubración sobre una palabra o pensamiento que surgiera durante el entresueño. Lo que hace Giménez Caballero es dar una descripción del proceso a través del cual se manifiesta el entresueño.

Por medio de sus asociaciones, supuestamente logradas a través de la *pensée parlée*, nuestro autor presenta ese momento etéreo que precede el sueño. Por medio de una serie de metáforas e imágenes sugerentes ("una ranura de rayos violetas en la pupila," "luces verdes," "todo color de párpado, y ya nada") describe cómo los párpados se entorpecen y poco a poco se cierran hasta que el sujeto se duerme. Intenta reproducir por medio de imágenes ingeniosas el trasfondo sonoro del cuarto: "vuelan las moscas del silencio," "chisporroteo," el tac tac del reloj representado por: "los picapedreros que pican y pican." El texto, por consiguiente, es una descripción del ambiente en el que se puede producir el fenómeno descrito por Breton. Es una evocación de las circunstancias en las que se produce la *pensée parlée*.

Considerado como una reflexión sobre el fenómeno de la *pensée parlée*, este texto es interesante, pero concebirlo como un producto de este estado, tal y como sugiere por Breton, es debatible. Se trata más bien de un ejercicio pseudo-automático.⁴

¿Podemos hablar de surrealismo en los textos de Giménez Caballero? No se puede negar que los textos tienen características

surrealistas. No obstante, si consideramos, por ejemplo, el texto "Limen" se puede pensar que posee rasgos típicos surrealistas pero a mi modo de ver, parece que Giménez Caballero se vale "conscientemente" de los procedimientos propuestos por Breton, y el hecho de que se valga conscientemente del procedimiento nos impide caracterizarlo como realmente surrealista. No quiere decir esto que los textos que tienen estas características sean menos vanguardistas; solamente indica que nuestro autor conoce bien las manifestaciones del surrealismo para poder imitarlas o reproducir textos al estilo de los surrealistas.

En fichas textuales se encuentra la composición "Café (febrero, 7 t.)." En este texto se trata de la descripción de un café en un momento preciso. Se describe el café a través de los cinco sentidos. El resultado es poco convencional:

Olor salobre en mis ojos.

Desde la calle son las lunas del café agua de acuario.

Desde la calle no se oye nada. Todo es cinema.

Desde la calle el hombre del violín juega — en espirales — al billar con el techo.

Desde la calle el hombre del piano reconoce un vientre blanco, tactando con dedos endoscópicos y oídos de especialista de riñón.

Los anillos de música se ven desde la calle. Son de color de humo.

La música fuma. Sus anillos salen desenrollados como cables de cobre para subsuelos. Pero se elevan como halos de santos. Grises y nácar. Y al relajarse laxos sobre el entarimado se detienen a la altura del intestino y forman valores.

Por eso todos los que entran en el café buscan los veladores con olfato de perros de música, querencian los veladores, se anodulan en torno a

los veladores, se estratifican en torno a los veladores.

Veladores: amibas del café. El violín y el piano se ayudan en el rincón y corre el semen y vuela y cuaja los veladores color de semen.

Anélido de humo y sexo, la música lame las manos con frío de velador — a los clientes, que palmotean para reponerse del estremecimiento.

El café (siete tarde) es un flora monstruosa y profunda. Acuática.

En torno a los nódulos blancos — corolas — de los veladores, los pétalos de la gente.

(Hongo, y bufanda, y toquilla, y piel, y corbata, y puño de almidón, y gorra, y marinero, y sortija, y bigote, y dientes de crema, y pitillo, y bandeja, y ácido carbónico, y número 9, y sable, y pan, y timbre, y un total rumor de marea abisal, un movimiento lento, lento, lento de 3.000 m. de océano, donde florecen las madréporas y las algas bailan rumbas lentas, lentas, lentas, infinibles.)

Desde la calle, olor de acuario salobre. Dilátanse las narices como billetes gratuitos sin querer salir de la fiesta, la fiesta que no huelen, que no huelen, sino los ojos, los ojos expertos buzos colgados en la escala de la calle, sumersos bajo la luna de febrero (¿velador en el cielo? ¿el cielo, océano?) (157)

Una de las primeras características que sobresale del texto es que está escrito exclusivamente en el presente. Aquí, el lector debe imaginar que las descripciones y las acciones suceden simultáneamente. Sin embargo, debido al hecho de que en la literatura es imposible reproducir la simultaneidad, como se ejecuta, por ejemplo, en la pintura cubista, el escritor emplea el presente para crear la impresión de que todo sucede al mismo tiempo. Otra táctica empleada por Giménez Caballero para producir la sensación de simultaneidad es la de las asociaciones verbales o la reiteración de las mismas palabras. En "Café (febrero, 7 t.)" intenta dar la impresión de simultaneidad por la repetición de "Desde la calle" y también por "veladores" y "en torno a los

veladores." Por ejemplo, el párrafo donde describe cómo la gente se acerca a los veladores del café está construido a partir de la palabra "veladores." El uso de verbos reflexivos como "se anodulan," "se estructuran," "se estratifican" da la impresión de que "todos los que entran" se agregan alrededor de los veladores. Se reitera y refuerza la sensación de aglutinación con la imagen que viene en seguida, la de los "veladores: amibas del café," sugiriendo que se transforman éstos en la gente que se aglutina a ellos.

Por medio de la enumeración parentética y la reiteración de la conjunción "y" del penúltimo párrafo consigue también una especie de simultaneidad. En el último párrafo las imágenes parecen encadenarse debido a que Giménez Caballero repite distintos elementos de las frases: "salir de la fiesta, la fiesta que no huelen, que no huelen, sino los ojos, los ojos expertos..." (mi énfasis).⁵

La imagen "Desde la calle son las lunas del café agua de acuarium" es importante en el desarrollo de la composición ya que muchas asociaciones que vienen a continuación se relacionan con los fondos acuáticos. Las lunas del café pueden relacionarse con tragaluces de submarinos. Esta asociación con el submarino viene justificada por la idea del agua, del acuarium. Las imágenes arraigadas en el mismo marco asociativo son las siguientes: "Veladores: amibas del café," "El café (siete tarde) es una flora monstruosa y profunda. Acuática." y las asociaciones con "Hongo," "marinero," "ácido carbónico," "un rumor de marea abisal, un

movimiento lento, lento, lento de 3.000 m. de océano, donde florecen las madreporas y las algas bailan..., "buzos" y por último "océano."

La composición, por lo tanto, se nos aparece como algo caótico. Lo que ocurre es que nuestro autor describe distintas facetas del café en un momento preciso, es decir, "(febrero, 7 t.)." Otra característica que contribuye a la confusión es que se cuestiona la ubicación del narrador, ¿está dentro del café o mirando desde la calle o desde otro punto? La primera reacción es colocarlo en la calle y dar por sentado que mira hacia el café. Sin embargo, también se pueden intercambiar las posiciones. Si el narrador está dentro del café, percibe a los músicos como si estuvieran en la calle. La palabra *techo* mantiene la ambigüedad ya que puede referirse al tejado exterior tanto como al del interior. Tampoco se resuelve la cuestión de la ubicación con la imagen de los "anillos que se ven desde la calle," se puede concluir que otras personas ven los anillos en el café desde la calle, o que éstos se ven desde el café en la calle.

En el último párrafo, sigue la ambigüedad sobre la colocación del narrador con la imagen "olfactiva" - "Desde la calle, olor de acuario." No podemos afirmar de dónde proviene el olor. La misma ambigüedad sucede con el "ángulo" auditivo: "Desde la calle no oye nada". Es posible que no se oiga nada por estar localizado dentro del café o en la calle. El desconcierto del lector se refuerza con las últimas reflexiones. En efecto, el narrador, hablando de la luna, pregunta ¿velador en el cielo?, aludiendo a la luna "normal"

pero de repente sugiere que el cielo pueda ser océano con la pregunta "¿y el cielo, océano?." No sabemos, entonces, si se trata de la luna astral, o de las lunas del café, ya que todo parece fundirse y confundirse.

El narrador aprovecha también otro ángulo. Observa el episodio como si fuera una película: "Desde la calle no se oye nada. Todo es cinema." Las descripciones del café y de la gente que hay dentro, como la del hombre del violín que juega al billar con el techo, tienen sentido si las consideramos como escenas cinematográficas vanguardistas. El arquillo del violín se transforma en taco de billar, la música se ve, tiene forma de anillos de humo. Lo que describe el narrador es un montaje de imágenes que se funden entre sí, una superposición de planos.

En "Café (febrero, 7 t.)" Giménez Caballero destruye la realidad convencional. Logra hacerlo por medio de asociaciones anti-convencionales. Por ejemplo, aplica a los ojos una característica del sentido olfativo con "Olor salobre en mis ojos." De la misma manera aplica la vista y oídos a los dedos en la frase "tactando con dedos endoscópicos y oídos de especialista" (el énfasis es mío) y también el olfativo al oído diciendo "con olfato de perros de música," "que no huelen, sino los ojos..." (el énfasis es mío).

Mi análisis de este texto permite concluir que posee características cubistas. La mezcla de planos y ángulos es típica de cuadros cubistas. Es imposible para el espectador descifrarlos inmediatamente. El lector de "Café (febrero, 7 t.)" tiene que

concentrarse para comprender la descripción. Recuérdense los principios generales del cubismo: primero el artista desmantela un objeto en sus varios componentes, a continuación, lo reconstruye en una composición independiente, composición que es fruto de la yuxtaposición o superposición de distintas facetas del objeto examinado desde múltiples puntos de observación (Kamber 28). Las creaciones cubistas quieren reflejar, por lo tanto, los múltiples planos de un mismo objeto.⁶ Es menester añadir, aunque sea complicado captarlo, que el cubismo pretende ser un arte figurativo, por oposición a un arte abstracto. Dubnick en su estudio sobre Gertrude Stein aclara esta afirmación diciendo: "The cubists wanted to paint the underlying reality of things as they really are, rather than as people think they see them. To reach that essential reality, the cubists eliminated detail and simplified forms" (26).

Por consiguiente, debido a sus múltiples reiteraciones, a sus imágenes encadenadas, y al uso del presente, "Café (febrero, 7 t.)" tiene características del cubismo literario. Además, la destrucción de la realidad convencional y la imposibilidad para el lector o espectador de comprender y situarse frente al texto, debido a los distintos ángulos aprovechados por el autor, refuerza la idea de que Giménez Caballero juega con distintas técnicas cubistas. Si consideramos que uno de los atributos principales del cubismo es la libertad del artista de desmantelar un objeto para reconstruirlo, Giménez Caballero se ha dado plena libertad en la reedificación de su café. Como sucede en los cuadros cubistas de un Picasso o un

Braque, el lector o espectador no puede descifrar la composición inmediatamente. La ambigüedad es parte intrínseca de "Café (febrero, 7 t.)," tanto como en las realizaciones del cubismo pictórico.

Otro texto en que Giménez Caballero aprovecha técnicas cubistas es "Naturaleza muerta." Como ya se ha mencionado, en una obra cubista los objetos, o partes de éstos, se examinan desde distintas perspectivas. Se intenta reproducir una pluralidad y simultaneidad de visiones de un objeto o de una escena. El *collage* tiene gran importancia para los cubistas porque les permite introducir nuevos ángulos y materiales en sus creaciones. En los cuadros cubistas, por ejemplo, se encuentran recortes de periódicos, anuncios publicitarios, naipes, botellas, o sea, objetos que son parte de la vida cotidiana. "Naturaleza muerta," en este sentido, se parece a un *collage* cubista:

Veinte ladrillos, paquetes rosas, exactos, en torre.
 Hay un periódico (tercera plana). Y una mancha muerta, opalina, cérea, de lubricante.
 Todo sobre porland. Y una claridad de bombilla en lo alto. Y un letrero arrinconado. Y un hombre dormido. Y una monda de naranja. Y calor. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 partículas de vidrio. y un dibujo infantil, con la uña en la pared. (175)

Las naturalezas muertas son temas de predilección para los pintores desde el Renacimiento. En el siglo XX, instrumentos de música, fruta y muchos otros objetos caseros sirven de modelos a los pintores cubistas. Los elementos elegidos por Giménez Caballero son también corrientes, es decir, son objetos caseros o cotidianos. Hace su *collage* con un letrero, una bombilla, un hombre dormido, un

dibujo infantil y partículas de vidrio. Estos elementos sugieren un ambiente banal, prosaico, y son propios de los cuadros cubistas. El propio Picasso dice: "Les tableaux, on les fait toujours comme les princes font leurs enfants: avec des bergères. On ne fait jamais le portrait du Parthénon; on ne peint jamais un fauteuil Louis XV. On fait des tableaux avec une bicoque du midi, avec un paquet de tabac, avec une vieille chaise" (*Anthologie de l'humour noir* 423).

Además, la reiteración de la conjunción Y indica la superposición o yuxtaposición de las distintas imágenes y sugiere que no hay una imagen central alrededor de la cual "giran" las demás. Esta mezcla de diversos "planos" o en este caso imágenes tiene también un carácter cubista ya que ninguna de ellas tiene más importancia que la otra: no hay una imagen central por la que podemos comprender el "cuadro." El "espacio" está repartido igualmente entre todas las imágenes. Esta noción se ve reforzada por la falta de verbos. En toda la composición aparece un único verbo: "Hay," que simplemente indica la existencia de las cosas. El lector o espectador, por consiguiente, como en el caso anterior, se muestra perplejo frente a un collage que no parece tener principio, centro o fin.

Por consiguiente, el deseo de reproducir una composición cubista está, creo yo, manifiesto en la composición "Naturaleza muerta." El título del texto hace explícita la relación del texto con un cuadro. Sus componentes, tal y como son descritos por Giménez Caballero, pueden relacionarse con una manera específicamente cubista de configurar o representar objetos.

"Histología en anarquista" es un texto que se encuentra en la sección "Composiciones." Desde el comienzo se nos señala que estudiaremos el "espécimen" a través de un aparato de rayos X y de un microscopio. Esto sugiere la técnica del "close-up," con los aparatos actuando como el ojo de una cámara:

Esa mancha opalescente, ahí — ¡gire otro amperímetro! —, junto al hígado (¿marcha bien este aparato Röntgen?) es lo que convendrá señalar en placa radial.

Operemos. — Extraigamos. — Dicotomicemos

Particela al ultramicroscopio...

Se ve un reticulado gris.

Entramado de canalillos. — Tomemos uno de estos cilindrículos. Y miremos a través, como por el ojo mágico de un canuto de santuario. (Esas plumas de hueso en que se perfora un paisaje caleidoscópico aplicando la pupila al orificio.)

Siguiendo esa vesícula amarillenta: un vago perfil a lo lejos. Una infancia. Una escena. Una escena de infancia.

«Madre en camisa salpica su menstruación sobre el suelo», «niño que entra de improvisó».

Y todavía: «madre que suspira en obscuridad, besos de hombre, hombre que no se reconoce», «niño que escucha».

Por aquella fibrilla se interpola un sesgo negro: ¿un sacerdote?

«Celda», «lamparilla de aceite», «muchacho atraído por sacerdote sobre un sofá de hule verde».

Otra fibricela: «Puente», «lluvia», «frío», «tren», «un guarda», «el culazo de un guarda al que dormía bajo el puente».

Otra: «Amor repentino, «entrevista ella por el escaparate de taberna», «borrachera», «se acerca», «alguien le da una cuchillada».

«Hospital», «iodoformo», «monja», «hule blanco», «asfixia», «el médico sin venir dos días», «un cristo enfrente de la cama y dos velas».

«Tres libros», «vino», «otro libro», «el primer mitin», «disparos en la calle», «venta de periódicos», «frío», «mujer sin dientes, contra el quicio de una puerta, todas las noches, hasta que no aparece una noche», «hospital, bultos, dolor horrible», «hambre».

«Trabajo en la línea del Norte», «un barreno mata cuatro obreros», «despedido», «bancos de las plazas públicas», «cárcel, por robo», «más libros en la cárcel».

«Taberna», «compromiso», «reunión en el hotel del río», «designación a él», «paquete bajo el brazo», «vía del tren», larga y larga... hasta ese punto. «La bala en la cabeza», «sorprendido», «no explota el paquete».

Depósito. Histología. (187-189)

Se traza aquí la historia de un anarquista, desde su niñez hasta su asesinato. Se analiza la vida del espécimen por medio de una autopsia. Empieza con unas escenas "importantes" de la vida del protagonista. Episodios notables de su infancia: el niño que sorprende a su madre en "camisa salpica su menstruación en el suelo" y con otro hombre; el incidente con el sacerdote pedófilo. A continuación viene la descripción de la vida de callejero, de sus aventuras amorosas, de su estancia en el hospital, del primer encuentro con los anarquistas, del episodio en el hospital, del trabajo en la línea del norte, de la matanza, otra vez callejero, la cárcel, etc. En esta sucesión de escenas Giménez Caballero logra crear un efecto cinematográfico, sintetizando los sustantivos y las frases y utilizando tiempos del presente: "suspira," "escucha" "interpola," "entrevista," etc. La perspectiva adoptada por el

escritor es panorámica y resulta ser una sucesión rápida de imágenes yuxtapuestas que parecen corresponder al ojo de una cámara, por ejemplo: "«Puente», «lluvia», «frío», «tren», «un guarda», " o "«Trabajo en la línea del Norte», «un barreno mata cuatro obreros», «despedido», «bancos de las plazas públicas», «cárcel, por robo», «más libros en la cárcel»." Estas breves descripciones producen una impresión de velocidad. Todo parece suceder como un *accélére* en una película. La característica principal de la composición es, por lo tanto, la utilización de técnicas cinematográficas. Sin embargo, como en muchos otros textos creativos de *Yo, inspector de alcantarillas*, Giménez Caballero se vale de distintos estilos. Se podría argumentar que el uso del presente, la yuxtaposición de las imágenes son características cubistas pero considero que debido a la sensación de movimiento, de celeridad, se asemeja más al cine que al cubismo. Como hemos visto con "Café (febrero, 7 t.)" y "Naturaleza muerta," las descripciones cubistas son más bien estáticas.⁷

Una composición que, debido a su título, incita al lector a suponer que se trata de una construcción futurista es "Velocidad." Se trata de una composición organizada en una serie de círculos concéntricos. Se expone de manera detallada el proceso de una guñada o del abrir y cerrar del objetivo de una cámara fotográfica u otro aparato óptico:

Las penumbras se vierten sobre lo iluminado como
elipses de niebla.

Un disco de luz más suave cortado horizontalmente
por una neta y densa raya.

Vago reticulado amarillo.

Transfusiones de planos como transfusiones de
sangre.

Conos y triángulos repentinos.

Esfera iluminada (súbitamente iluminada) y en
seguida las penumbras como elipses de niebla. (195)

Lo que resalta primero de la composición es la fuerte concentración de palabras que pertenecen al campo semántico de la geometría. Nuestro autor elige palabras como *elipses*, *disco*, *reticulado*, *planos*, *conos*, *triángulos* y *esfera* para describir una guiñada. Intenta reproducir el momento de la acción, que dura una fracción de segundo, por medio de elementos geométricos y de un estilo telegráfico, fragmentado.

La imagen inicial reproduce el parpadeo o quizá el movimiento de las lentes de una cámara, (el cierre del ojo o del objetivo): "Las penumbras se vierten sobre lo iluminado." Un *elipse* es la línea curva que va bajando oscureciéndolo todo. La palabra *niebla*, por su parte, puede interpretarse de dos maneras. Primero, puede considerarse en su acepción primera como velamiento o se le puede ver también como mancha o nube en la córnea. Si tomamos la primera interpretación se relaciona con las penumbras. Sin embargo, me parece más adecuada la segunda ya que a más de asociarse a las penumbras se vincula a "elipses." La palabra *elipse* es por definición una línea curva que resulta al cortar un cono. Aquí el ojo funciona como cono (anatómicamente hablando también) y el párpado hace oficio de elipse. La segunda imagen sigue el mismo

procedimiento. El disco de luz se refiere al globo ocular y está cortado — horizontalmente — por el párpado ("neta y densa raya"). El sustantivo *reticulado*, que se encuentra en la tercera imagen, se define como un sistema de hilos cruzados que forman un eje de puntería dentro de un instrumento óptico. Se relaciona, por lo tanto, a la vista o al objetivo de un aparato fotográfico. Si continuamos en la misma línea, la cuarta imagen deja la impresión de una sucesión de planos. Se transponen las imágenes\fotos sacadas — ¿sobre el celuloide o la memoria? La quinta imagen no es transparente, puesto que quizá aluda nuestro autor a lo que sucede cuando uno cierra firmemente los ojos y los abre en seguida y parecen bailar delante de ellos pequeñas formas geométricas ("conos y triángulos repentinos"). La última imagen, por su parte, vuelve a unirse a la primera para recomenzar el proceso. La "esfera" se relaciona con el globo ocular (o el objetivo de un aparato óptico). Se ilumina súbitamente y se oscurece en seguida y se inicia de nuevo el movimiento.

La descripción que hace Giménez Caballero, tomémosla como el procedimiento de una guiñada o el de una cámara, es una exposición detallada del concepto de velocidad. No obstante, no se puede calificar al texto de futurista. Lo que logra nuestro autor es describir un "momento veloz." Recuérdese que se supone que la descripción dura una fracción de segundo. La "velocidad futurista" está relacionada más bien con máquinas como aviones y automóviles. El estilo del texto es más bien cubista. Se trata de una superposición de planos geométricos. Otro aspecto importante es el

hecho de que podemos vincular la composición con un aparato fotográfico, lo cual nos permite afirmar que se trata de un texto vanguardista ya que se estudia un objeto sumamente moderno.

J. Amigó reflexiona sobre la nueva estética de la vanguardia en el preámbulo al "Manifiesto antiartístico catalán." Sugiere que la belleza vanguardista se ubica en "las construcciones anónimas realizadas sin intención artística y con fin útil, como el automóvil, el aeroplano, la máquina fotográfica, los objetos sencillos estandarizados, etc., etc." (Brihuega 368). Giménez Caballero recurre a una "construcción anónima" en su "Oda al bidet." Este texto obedece a la lógica propia de la vanguardia, ya que se consideran dignos del arte nuevo objetos "modernos" o "estandarizados" como un bidet. El arte de vanguardia es obviamente un arte que tiende a la subversión. Por subversión entiendo distanciamiento deliberado y provocativo de las normas convencionales. La "Oda al bidet" pertenece al libro *Julepe de menta*. Esta colección de textos se dedica, ante todo, a los temas importantes para los vanguardistas como el cine, el avión o el automóvil. Los textos recogidos en este volumen son esencialmente reflexiones sobre estos temas. A pesar de que no son todos textos creativos, como los que encontramos, por ejemplo, en *Yo, inspector de alcantarillas*, el estilo es típico de Giménez Caballero, es decir que rebosan las alusiones cultas o divagaciones intrigantes que abren mil y una sendas a la interpretación.

La oda es uno de los escritos más originales de Giménez Caballero en que juega con los elementos más importantes de los vanguardistas: la metáfora y la imagen.

La oda se divide en dos partes. En la primera se describe el bidet en su totalidad; en la segunda se concentra Giménez Caballero en los materiales con que está fabricado el objeto, o sea, el níquel y la porcelana. Las imágenes de nuestro autor son de dos tipos: tangibles, es decir que nos permiten visualizar, oír y hasta palpar al bidet; y abstractas, en el sentido de que aluden a la religión, al sexo y a la mitología:

"Oda al bidet"

EL BIDET: NIQUEL Y PORCELANA

*El bidet tiene curvas de guitarra.
 El bidet tiene ondulación de serpiente.
 El bidet tiene caderas de mujer.
 El bidet tiene grupas de potro.
 El bidet tiene andar de bicicleta.
 El bidet tiene dentadura dura de negro.
 El bidet tiene blancura de glaciador.
 El bidet tiene desliz de skating.
 El bidet tiene rumor de arroyo.
 El bidet tiene mirar de lago.
 El bidet tiene tazón de fuente niña.
 El bidet tiene reflejo de perla.
 El bidet tiene fauna abisal.
 El bidet tiene estrellas en su fondo.
 El bidet tiene brillo de bola de billar.
 El bidet tiene ojo de obstétrico.
 El bidet tiene absolución de Papa.
 El bidet tiene castidad perpetua.
 El bidet tiene pureza de ángel.
 El bidet tiene linfas del Jordán.*

EL BIDET: PORCELANA Y NIQUEL

*Níquel: robinetería alegre
 Níquel: bocina de automóvil.
 Níquel: trompa linda de elefante.
 Níquel: tubería de órgano de feria.*

Níquel: manivela, timón y biela.
 Níquel: mercurio y azogue: espejo.
 Níquel: dureza fálica de las cosas.
 Níquel: color reló.
 Níquel: compuertas de esclusa breve.
 Níquel: volante y manillas.
 Níquel: grifos, plata: rienda que empuñan manos aún
 febrilentas de espasmo, para huir sobre
 lomos de toro blanco (como Europa) al país
 de las purificaciones.
 Al país celeste de la porcelana.
 Porcelana: aislamiento de toda electricidad.
 de toda sacudida
 de todo temblor
 de todo ansia.
 Porcelana: pila bautismal del sexo.
 Porcelana: crisma de la lujuria.
 Porcelana: esclerótica ciega de las génesis
 estériles.
 Porcelana: ablución esmerilada del pecado.
 Porcelana: morbidez vaga de seno.
 Porcelana: árbol en que se sienta la mujer, como
 Buda, a contemplarse el vientre.
 Porcelana: templete venusino con cuello de paloma.
 Porcelana: gesto de Afrodita sobre el borde del
 mar.

BIDET: NIQUEL Y PORCELANA

Si nos fijamos, en primer lugar, en el título mismo de la composición, podemos sustentar que hay una subversión del género literario. La oda relata, generalmente, algún hecho heroico o sagrado y tiene connotación de elevación y arrebató. Así que dedicar una "oda" a un bidet es una prueba del deseo de subvertir unas normas literarias convencionales.

Las primeras imágenes de la oda aluden a la fisonomía del bidet. A través de comparaciones evidentes como las curvas de una guitarra, la ondulación de una serpiente, las caderas de una mujer y las grupas de un potro, describe la forma curvada del tazón del bidet. Las curvas aludidas tienen también connotaciones sensuales

o eróticas. Esta sensualidad vuelve a reflejarse en la serie de imágenes sobre la porcelana en la que alude a Venus/Afroditas, diosa de la belleza y del amor erótico.

A continuación, las imágenes se dedican a la totalidad del bidet, haciendo referencia a la textura y al color del tazón. Las sensaciones experimentadas son táctiles y térmicas. Cuando escribe "El bidet tiene dentadura dura de negro," se refiere a la vez a la solidez y a la blancura del bidet. Con "brillo de bola de billar," se refiere a la brillantez de la porcelana pulida. Las frases "Tiene blancura de glaciado" y "desliz de skating" sugieren no solamente la blancura y la frialdad del tazón sino también la lisura y la superficie resbaladiza. En esta parte Giménez Caballero crea dos imágenes en las que se alude a deportes: "andar de bicicleta" y "desliz de skating," relacionando el tazón del bidet, que por naturaleza es inmóvil, con acciones dinámicas: el *andar* y el *deslizar*.

Una serie de imágenes se centra sobre el agua. Ciertas descripciones se refieren al sonido: "El bidet tiene rumor de arroyo" y "tiene tazón de fuente niña." Es como si en ambos casos se oyera el dulce correr del agua. El agua del bidet se eleva al mismo nivel que la de los lagos o arroyos poetizados en los siglos anteriores. El agua brilla: "tiene estrellas en su fondo." La relación entre el bidet y los "astros" se reitera con otra imagen, la del país celestial.

El conjunto de imágenes sobre el níquel es más bien jocoso. Nos deja con la impresión de estar frente a una especie de

artilugio con ruedas de manubrio imposibles de entender. Estas imágenes se relacionan con el automóvil — bocina, manivela, timón y biela — uno de los objetos de predilección de los escritores y artistas de vanguardia, o con objetos como la "tubería de órgano de feria" y hasta con animales: "trompa linda de elefante." Cada una de estas imágenes describe la forma o la función de las partes niqueladas del bidet. Por ejemplo, para los grifos emplea "compuerta de esclusa breve." La apariencia del níquel está descrita como: "mercurio y azogue: espejo" o para evocar su solidez Giménez Caballero alude a "la dureza fálica de las cosas."

Es en la sección dedicada al níquel donde nuestro autor alude por primera vez a la mitología: "grifos, plata: rienda que empuñan manos aún febrilentas de espasmo, para huir sobre lomos de toro blanco (como Europa) al país de las purificaciones." El tono es burlón e impertinente. Trastorna la noción de la mitología caricaturizando a Zeus/Jupiter (transformado en toro) como un tazón de bidet sobre el cual se puede huir, como hizo Europa, manejando los grifos que sirven de riendas al tazón/toro. Evoca, además, mediante las "manos aún febrilentas de espasmo," un estado de excitación erótica.⁸

En la serie sobre la porcelana compara la porcelana con un templete venusino, adjetivo que además de referirse a la diosa del amor, alude a un sitio tranquilo, a la calma. En la imagen siguiente se encuentra a Afrodita: "gesto de Afrodita sobre el borde del mar." Nos recuerda el cuadro de Botticelli, "El nacimiento de Venus," en que sale Venus/Afrodita de una concha. Se

alude a la fama de Afrodita como amante y se desacredita un símbolo instituido, el de la diosa del amor erótico tal y como la representan Boticelli y otros pintores del Renacimiento.⁹ Las alusiones mitológicas de Giménez Caballero son incongruentes. Las referencias cultas no se armonizan con el marco en que aparecen. Los símbolos manipulados son subvertidos.

Las imágenes que siguen no aluden a objetos concretos sino a conceptos relacionados con la religión. Al bidet se le asigna la misión de confesor que da absolución de Papa. Otras imágenes le atribuyen castidad perpetua y pureza angélica. Giménez Caballero llega hasta relacionar el agua del bidet con las linfas de Jordán. Nuestro autor, en estas últimas imágenes, especialmente en la última mencionada, en la que se enlaza el agua del bidet con las aguas en las que bautizó San Juan Bautista a Jesúcristo, tiene una actitud juguetona y subversiva frente a la religión. Esta actitud se vuelve aún más chocante en la serie de imágenes sobre la porcelana. Empieza "suavemente" relacionando la porcelana con un país celestial, pero da prueba de desenvoltura comparando la fisonomía del tazón de porcelana con la pila bautismal, sugiriendo el bautismo de los genitales cada vez que se emplea un bidet. Relaciona también la crisma (mezcla de aceite y bálsamo consagrado que sirve para unciones sacramentales) con la lujuria cuando, por supuesto, la lujuria y lo sagrado son, teóricamente hablando, antitéticos.

A nivel formal, la "Oda al bidet" se contempla primero como un todo y después se examinan sus componentes. Cada una de las

imágenes tiene un valor y un sentido independientes y al mismo tiempo pueden relacionarse con otras metáforas. Lo que no existe entre ellas son los vínculos gramaticales. Todas son asociaciones ingeniosas. Las características importantes de la oda son su tono alegre y burlón, y la naturaleza chocante de ciertas imágenes. Entiendo con esto la profanación de los ritos religiosos y también el hecho de que reinterpreta ciertos mitos.

Giménez Caballero explota de manera sistemática, por medio de un hilo de metáforas e imágenes, distintas facetas y posibilidades — abstractas y concretas — del bidet. El método aprovechado por nuestro autor es comparable a una colección de greguerías. Gómez de la Serna define la greguería como "el resultado de una intuición que adivina la singularidad de los objetos y la expresa en un aforismo por medio de una comparación, de una imagen o de una metáfora sustantiva o adjetiva, destacando ante todo el matiz humorístico del objeto" (303-304). Es evidente que se destacan de las imágenes y metáforas de "Oda al bidet" el matiz humorístico y la singularidad del objeto.

Uno de los instrumentos de subversión por excelencia es el humor. Ramón Gómez de la Serna define el humor como "la forma más elegante y ciertamente la más extendida de desrealización" (Siebenmann 233). La "Oda al bidet" de Giménez Caballero es una auténtica desrealización de un objeto "moderno": el bidet. A través de las imágenes desrealiza la materialidad del objeto, su razón de ser primaria. Es decir, que deja de existir simplemente como cosa útil, y es relativizado a través del ojo de Giménez Caballero (y

del receptor). El objeto está visto dentro de múltiples perspectivas en que se reconsidera su naturaleza. Se destruyen las relaciones entre el objeto y su función, reuniendo lo concreto con lo abstracto, creando lazos "imposibles." Los saltos de imaginación, las divagaciones de Giménez Caballero, recrean el bidet. Los vínculos singulares que se destacan de las imágenes de "Oda al bidet" subvierten la religión y los mitos clásicos.

Basándonos en la definición del ultraísmo propuesta por Videla, la composición "Oda al bidet" pertenece a la estética del ultra. Si aceptamos que en las composiciones ultraístas se quiere superar los límites del medio a través de exageraciones estilísticas y temáticas, la "Oda al bidet" de Giménez Caballero pertenece a la estética del ultra.

Tras el análisis de esta breve selección de textos de Giménez Caballero se puede comprobar que el escritor se vale de muchas de las corrientes de la época: surrealismo, cubismo, ultraísmo y de técnicas cinematográficas. No se adscribe totalmente a ninguna de ellas pero demuestra un gran conocimiento e interés por ellas. En los escritos elegidos para demostrar el vanguardismo de nuestro autor dos corrientes aparecen a menudo: el cubismo y las técnicas cinematográficas. La superposición y la yuxtaposición son las estrategias predilectas tanto para nuestro autor como para muchos escritores vanguardistas.

Giménez Caballero aprovecha las técnicas de distintos estilos

para crear sus textos. Es cierto que se puede argumentar, por ejemplo, que sus textos "surrealistas" no lo son completamente ya que no han sido concebidos por medio del subconsciente pero resulta que el producto final es eminentemente vanguardista. Es innegable que Giménez Caballero juega con el estilo surrealista y que el conocimiento que tiene de éste, y de los demás estilos, es profundo.

Nuestro autor posee un gran interés para todo lo que concierne lo "moderno," y el arte nuevo y lo demuestra en sus distintas composiciones. Por lo tanto, sus textos creativos ilustran el espíritu vanguardista y merecen ser considerados como plenamente vanguardistas en cualquier estudio sobre la literatura de vanguardia española.

NOTAS AL CAPÍTULO III.

1. "Un libro surrealista de Giménez Caballero." *La Gaceta Literaria*, 59: (1 de junio 1929).

2. La asociación mula/sexo recuerda uno de los relatos de la segunda parte de *Yo, inspector de alcantarillas*: "El redentor mal parido (poema de la mula)" que narra la relación entre una mula y su amo.

3. Breton explica el fenómeno de la pensée parlée como el surgimiento de una idea, una imagen o una palabra sobre la cual el poeta elucubra: "Je ne lui eus pas plus tôt accordé ce crédit que d'ailleurs elle fit place à une succession à peine intermittente de phrases (...). El resultado deseado es: "un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la pensée parlée" (33-34).

4. Nigel Dennis, en su artículo sobre el libro de Giménez Caballero publicado en *The Surrealist Adventure in Spain* (80-100), resalta los textos donde se evidencian características surrealistas. Hace un estudio de algunos de los relatos cortos de la segunda parte y analiza los textos experimentales que se asemejan al surrealismo. Además de "Limen" y "Tablero en blanco y negro," estudia "Naranja (fobia)," "Una aspereza de tejido" y "Una rigidez de alambre."

5. Esta técnica es empleada por Gertrude Stein en sus retratos y naturalezas muertas.

6. Recuérdese que el principio de base de los cubistas es que se puede ver\analizar un objeto desde más de un ángulo. Esta noción va en contra de las normas de perspectiva — tridimensional — establecidas en el Renacimiento.

7. Otro texto en que Giménez Caballero emplea técnicas cinematográficas es "Camión, en subconciencia de urbe" (163): *Blindaje. Disparos. Perspectiva Newsky. Impactos sobre el motor hirviendo. Frenesí. Desolación.*, etc. Aquí también hay una sensación de movimiento por oposición al estatismo de los dos ya citados.

8. Hay dos versiones del mito, una en que Europa es raptada por Zeus y otra en la que se deja seducir por el dios.

9. El nacimiento de Afrodita/Venus tiene también varias versiones. Según Homero, era la hija de Zeus y Dione. Hesiodo, por su parte, afirma que nació de la espuma que había recogido los órganos genitales cortados de Uranus (Tripp 57).

CONCLUSIÓN

Escurridizo, tirante, ubicuo, este madrileño futurero, fotografiado siempre desde sitio atrevido; perfil y frente a un tiempo, con vagos lentes equilibrados no se sabe en qué arista o qué plano; (...) Y cada minuto, puerta distinta, con un papel distinto, en una postura distinta, en un papel distinto (...)

(Juan Ramón Jiménez sobre Giménez Caballero)

Como señala Juan Ramón Jiménez, Giménez Caballero está en constante movimiento. Su personalidad volátil y enérgica se manifiesta en sus múltiples actividades. Como hemos visto es gran conocedor de la mayoría de los *ismos* de los años '20 y los promueve y cultiva todos. *La Gaceta Literaria* es una de las grandes realizaciones llevadas a cabo por Giménez Caballero. Su *Gaceta* es hoy día reconocida como una de las revistas más importantes para el estudio del fenómeno de la vanguardia en España. Las distintas secciones de la revista — las dedicadas al cine, a las letras, a la pintura para nombrar algunas — los números especiales dedicados a temas candentes y a personalidades notables de la época reflejan el ambiente que prevalece en el país en estos años y, al mismo tiempo, las múltiples aficiones de nuestro autor. En efecto, a través de *La Galería del arte nuevo* Giménez Caballero promueve novedades culturales por medio de exposiciones. Su *Cineclub* es el instrumento por excelencia para la difusión del cine de vanguardia en España. Hemos señalado también cómo nuestro autor no se contenta con el papel de animador cultural sino que se lanza a la producción

cinematográfica y realiza dos películas vanguardistas reconocidas hoy como aportaciones fundamentales al cine vanguardista en España: *Esencia de Verbena* y *Noticiario del Cineclub*. Otra aportación original de Giménez Caballero en el campo de las artes visuales es la idea de que se puede hacer crítica literaria utilizando medios pictóricos. Sus carteles literarios son otra muestra de su cultivo de la modernidad y de su gran imaginación en la búsqueda de nuevas formas de expresión.

Como se ha demostrado en el análisis de los textos creativos de Giménez Caballero que he llevado a cabo, nuestro autor escribe y divaga sobre cualquier tema, y se vale de casi todas las corrientes vanguardistas para hacerlo. En este sentido, puede decirse que sus escritos expresan elocuentemente el espíritu innovador del vanguardismo.

La característica esencial de Giménez Caballero quizá sea la imposibilidad de encasillarlo en ninguno de los movimientos vanguardistas. Su propensión a la exploración de múltiples medios de expresión es comparable a la sucesión de imágenes de un caleidoscopio. Es decir, una sucesión de imágenes rápida y voluble que ofrece distintas composiciones a cada vuelta. El mismo alude al caleidoscopio en *Los toros, las castañuelas y la Virgen* (1927) diciendo: "La mente tiene mucho de caleidoscopio. El azar va arrojando, en su fondo, datos, bolas de colores, sensaciones, estrellitas inconexas: un bric a brac" (119). Un paralelo con el caleidoscopio puede hacerse tomando las obras de Giménez Caballero individualmente o en su conjunto — individualmente en el sentido de

que en un solo texto puede mezclar estilos muy dispares y saltar de un asunto a otro, permitiéndose largas aclaraciones parentéticas sobre un hecho o una palabra determinada. El conjunto de su obra puede calificarse de caleidoscópico porque manifiesta una variedad tanto por los temas y estilos utilizados como por los medios de expresión empleados. Por lo tanto, la comparación con el caleidoscopio resulta muy sugerente. Escribe sobre todo y de todo, mariposeando, saltando de un tema a otro, en perpetua búsqueda de formas e ideas nuevas.

Su inclinación a experimentar y jugar con todo hace que nuestro autor sea una figura representativa del movimiento vanguardista. La vanguardia es, por definición, un constante devenir, algo empujado por un deseo de expresar algo inédito y de superar lo ya hecho. El principio fundamental que hay tras la vanguardia es la renovación, la incansable subversión de lo ya conseguido. Por esto precisamente, por ser una figura en constante movimiento, Giménez Caballero merece un lugar destacado en la historia de la vanguardia española.

Esta tesis pretende ser una contribución modesta que tiene como propósito recordar a los lectores la importancia de sus actividades y escritos en este período, para revalorar a Giménez Caballero como escritor plenamente vanguardista.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS CITADAS:

- Bassolas, Carmen. *La ideología de los escritores: Literatura y política en "La Gaceta Literaria" (1927-1932)*. Barcelona: Fontamara, 1975.
- Bonet, Eugeni y Manuel Palacio eds. *Fráctica filmica y vanguardia artística en España 1925-1981. The Avant-Garde Film in Spain*. Madrid: Universidad Complutense, 1983.
- Bonnet, Marguerite. "Breton." *Encyclopaedia Universalis*. Paris: *Encyclopaedia Universalis*, 1990, 531-533.
- Breton, André. *Anthologie de l'humour noir*. Paris: Pauvert, 1966.
- . *Manifestes du surréalisme*. Paris: Pauvert, 1962.
- Brihuega, Jaime. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*. Cuadernos de arte. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- Brown, G.G. *A Literary History of Spain. The Twentieth Century*. London: Ernest Benn Ltd., 1972.
- Castilla, Carlos. "El cine a través de 'La Gaceta Literaria' y del Cineclub de Giménez Caballero." *Poesía* 22 (enero 1985): 19-62.
- Costa, René de. ed. *Vicente Huidobro y el creacionismo. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1975.
- Dennis, Nigel. "Ernesto Giménez Caballero and Surrealism: a Reading of *Yo, inspector de alcantarillas* (1928)." Ed. Brian Morris. *The Surrealist Adventure in Spain*. Ottawa: Dovehouse, 1991. 80-100.
- , "El inquieto (e inquietante) Ernesto Giménez Caballero." Prólogo a Ernesto Giménez Caballero, *Visitas literarias de España (1925-1928)*. Valencia: Pre-Textos. En prensa.
- Dubnick, Randa. *The Structure of Obscurity: Gertrude Stein, Language, and Cubism*. Chicago: University of Illinois Press, 1984.
- Erguía Ruiz, C. "Del creacionismo y ultraísmo al vanguardismo en España." *Razón y fe* (diciembre 1928): 501-518.

- Espina, Antonio. "Los carteles de Gecé." *La Gaceta Literaria* 26 (enero 1927): 5.
- Frontisi, Claude. "Futurisme." *Encyclopaedia Universalis*. Paris: *Encyclopaedia Universalis*, 1990, 13-16.
- García López, José. *Historia de la literatura española*. Madrid: Vicens Vives, 1992.
- Gasch, Sebastià. "Madrid: Barcelona. La exposición en Dalmau." *La Gaceta Literaria* 27 (febrero 1928): 4.
- Giménez Caballero, Ernesto. *Carteles*. Madrid: Espasa-Calpe, 1927.
- . "Carteles." *Poesía* 25-26 (1985-86): 32-57.
- . "Eoántropo." *Revista de Occidente* 19 (1928): 309-342.
- . *Hércules jugando a los dados*. Madrid: La Nave, 1928.
- . *Julepe de menta*. Madrid: La Lectura, 1928. 2a edición bajo el título *Julepe de menta y otros aperitivos*. Cuadernos Literarios. Barcelona: Planeta, 1981.
- . *Los toros, las castañuelas y la Virgen*. Madrid: Caro Raggio, 1927.
- . ed. "El séptimo arte. Cinema 1928." *La Gaceta Literaria* 43 (octubre 1928): 1-8.
- . *Yo, inspector de alcantarillas (Epliplasmas)*. Madrid: La Nave, 1928. 2a edición. Prólogo de Edward Baker. Madrid: Turner, 1975.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Ismos*. Buenos Aires: Brújula, 1968.
- Hernando, Miguel Angel. *La Gaceta Literaria*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1974.
- . "Primigenia plasmación del superrealismo castellano en *Yo, inspector de alcantarillas* (1928)." *Papeles de Son Armadans* (noviembre 1975): 137-159.
- . *Prosa vanguardista en la Generación del '27 (Gecé y "La Gaceta Literaria")*. Madrid: Prensa Española, 1975.
- Jarnés, Benjamín. "Carteles y pasquines." *La Gaceta Literaria* 15 (agosto 1927): 4.
- Kamber, Gerald. *Max Jacob and the Poetics of Cubism*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1971.

- Larraz, Emmanuel. *Le Cinéma espagnol des origines à nos jours*. Paris: Cerf, 1986.
- Legrand, Gérard. "Surréalisme." *Encyclopaedia Universalis*. Paris: *Encyclopaedia Universalis*, 1990, 892-904.
- Montanyà, Luis. "Carteles Literarios." *La Gaceta Literaria* 33 (mayo 1928): 7.
- Mainer, José-Carlos. *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1981.
- Mainer, José-Carlos. "Notas sobre 'La Gaceta Literaria'." *Anthropos* 84 (mayo 1988): 40-44.
- Meregalli, Franco. "La Gaceta Literaria." *Letterature Moderna* (marzo-abril 1952).
- Morris, Brian, ed. *The Surrealist Adventure in Spain*. Ottawa: Dovehouse, 1991.
- . *Surrealism and Spain 1920-1936*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.
- . *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers 1920-1936*. Hull: Oxford University Press, 1980.
- Müller-Brockmann, Josef y Shizuko. *Histoire de l'affiche*. Zurich: ABC, 1971.
- Nogueira Dobarro, Angel, ed. *E. Giménez Caballero, Una cultura Hacista: Revolución y Tradición en la Regeneración de España*. *Anthropos* 84 (mayo 1988).
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- Osuna, Rafael. *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*. Valencia: Pre-Textos, 1986.
- Santos, Dámaso. "Ayer y nuevamente, Ernesto Giménez Caballero." *Anthropos* 84 (mayo 1988): 34-37.
- Schwartz, Paul Waldo. *The Cubists*. London: Thames and Hudson, 1971.
- Siebenmann, Gustav. *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid: Gredos, 1973.
- Tandy, Lucy, Sferrazza, María. *Giménez Caballero y "La Gaceta Literaria" (o la generación del '27)*. Madrid: Turner, 1977.

Torre, Guillermo de. *La aventura y el orden*. Buenos Aires: Losada, 1960.

---. *Historia de las literaturas de vanguardia*. 3 vv. Madrid: Guadarrama, 1971.

---. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Caro Raggio, 1925.

---. "La trayectoria de Giménez Caballero." *Síntesis* 20 (1930): 143-156.

Tripp, Edward. *The Meridian Handbook of Classical Mythology*. New York: New American Library, 1974.

Utrera, Rafael. "Cuatro secuencias sobre el cineasta Ernesto Giménez Caballero." *Anthropos* 84 (mayo 1988): 46-50.

Videla, Gloria. *El ultraísmo*. Biblioteca románica e hispánica. Madrid: Gredos, 1971.

OBRAS CONSULTADAS:

Buckley, R., Crispin, J. *Los vanguardistas españoles 1925-1935*. Madrid: Alianza, 1973.

Bürger, Peter. *The Avant-Garde Tradition in Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

Cansinos Assens, Rafael. "El arte nuevo." *Cosmópolis* 2 (1919): 262-267.

---. "La nueva lírica." *Cosmópolis* 5 (1919): 72-80.

Carnero, Guillermo. *Las armas abisinias (ensayos sobre literatura y arte del siglo XX)*. Barcelona: Anthropos, 1989.

Foard, Douglas. *Ernesto Giménez Caballero and the Revolt of Aesthetics*. Washington: Washington University Press, 1972.

García Gallego, Jesús. *La recepción del surrealismo en España (1924-1931)*. Granada: Antonio Ubago, 1984.

Geist, Anthony Leo. *La poética de la Generación del '27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1910-1936)*. Barcelona: Labor, 1980.

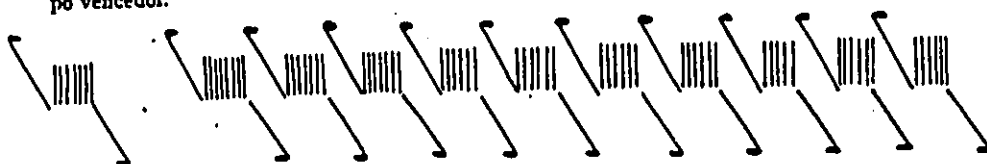
Giménez Caballero, Ernesto. "La vanguardia en España." *Cosmópolis* (sept 1929): 165-167.

- . "Bellas letras." *Poesía* 3 (nov-dic 1978): 72-80.
- . *Memorias de un dictador*. Barcelona: Planeta, 1979.
- Gray, Christopher. *Cubist Aesthetic Theories*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1967.
- Hedges, Inez. *Languages of Revolt. Dada and Surrealist Literature and Film*. Durham: Duke University Press, 1983.
- Ilie, Paul. *Documents of the Spanish Vanguard*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1969.
- . "Futurism in Spain." *Criticism* 6 (1964): 200-212.
- Lemaître, Georges. *From Cubism to Surrealism in French Literature*. New York: Russel & Russel, 1941.
- Martínez Cachero, J.M. "La aventura del ultraísmo." En *Historia general de las literaturas hispánicas*. Ed. Guillermo Díaz-Plaja. 6 vv. Barcelona: Vergara, 1967. 1: 424-426.
- Morris, Brian, C. *A Generation of Spanish Poets*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.
- Nadeau, Maurice. *Histoire du surréalisme*. Paris: Seuil, 1964.
- Pérez Merinero, David y Carlos. *En pos del cinema*. Barcelona: Anagrama, 1974.
- Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. New York: Icon, 1968.
- Rozas, Juan Manuel, ed. *La Generación del '27 desde dentro*. Madrid: Alcala, 1974.
- Revenga, F.J. *Panorama crítico de la Generación del '27*. Madrid: Castalia, 1987.
- Selva Roca de Togores, Enrique. "Plenitud vanguardista de Gecé." *Anthropos* 84 (mayo 1988): 44-46.
- , ed. E. Giménez Caballero. *Prosista del 27 (Antología)*. *Anthropos* [Suplementos] 7 (Mayo 1988).
- Soria Olmedo, A. *Vanguardia y crítica literaria en España*. Madrid: Istmo, 1988.
- Zuleta, E. *Historia de la crítica española contemporánea*. Madrid: Gredos, 1966.

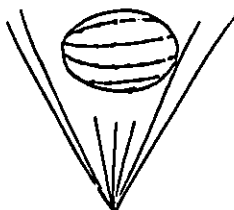
APÉNDICE: CARTELES LITERARIOS

PROSPECTO

Aunque entramos solos en este *stadium*, nos da la sensación de la secuencia de un equipo vencedor.



¡HURRA! ¡Puntapié por todo lo alto! ¡Ascienda la Crítica, apartándose del ras terrizo, como un balón estallante por el cielo azul de la prima tarde!



¡Y a ver si entra en goles definitivos traspasando, de cada volea, el dintel triunfal!

• • •

¡He aquí toda una FERIA DE MUESTRAS abierta al porvenir!
¡He aquí la multiplicidad de los *stands* incitando el mercado!

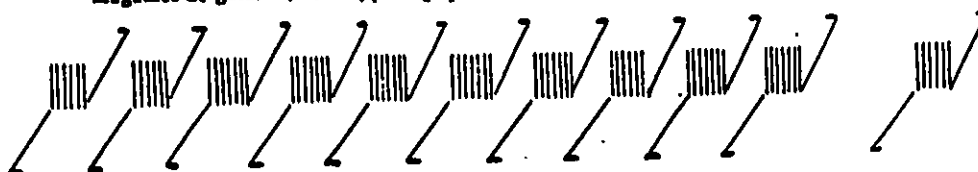
La novela pinta de	Si	Si	Si	La	La	La	La	Si	La	La	La	Si
romántica	la crítica	la crítica	la crítica	la crítica	la crítica	la crítica	la crítica	la crítica	la crítica	la crítica	la crítica	la crítica
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII

La crítica	Si	Si	La	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si
la crítica	la crítica	la crítica	la crítica	la crítica	la crítica	la crítica	la crítica	la crítica	la crítica	la crítica	la crítica	la crítica
XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX	XXI	XXII	XXIII	XXIV	XXV	XXVI

Son los *stands* de las nuevas Humanidades, de la nueva Poligrafía. ¡Todas las curiosidades!
¡Todas las lecturas! ¡Toda crítica de libros posibles!
Son las nuevas Humanidades, tomadas con el nuevo estilo: Olímpiez, un poco de geometría y la risa clara y llena

• • •

¡ADELANTE, SEÑORES, ADELANTE!
Hagamos de guía. Y, detrás, ¡un equipo vencedor!



IV

El clásico español

Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 1925. "El Rey Rodrigo en la Literatura" y "Floresta de Leyendas heroicas españolas"

La Lectura, "Clásicos Castellanos". Tomo I, 1923

I

La leyenda de Rodrigo en la Literatura española, antes de Menéndez Pidal

A los tres grandes tratadistas de la leyenda:

Mila: "De la Poesía", 1874.

M. Pelayo: Obras de Lope, t. VII, 1897; Antol. lir., t. XI, 1903; Origen nov., t. I, 1905.....

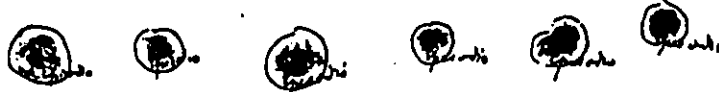
J. M. Pidal: "Leyendas", 1906.

les pasaba esto — No se entendían sobre los orígenes. — Descuidaban esencialidades.....

{Es musulmana} Total: un lío.
{Es cristiana} {Es germánica}.

{El Romancero. Románticos. Literaturas extranjeras.

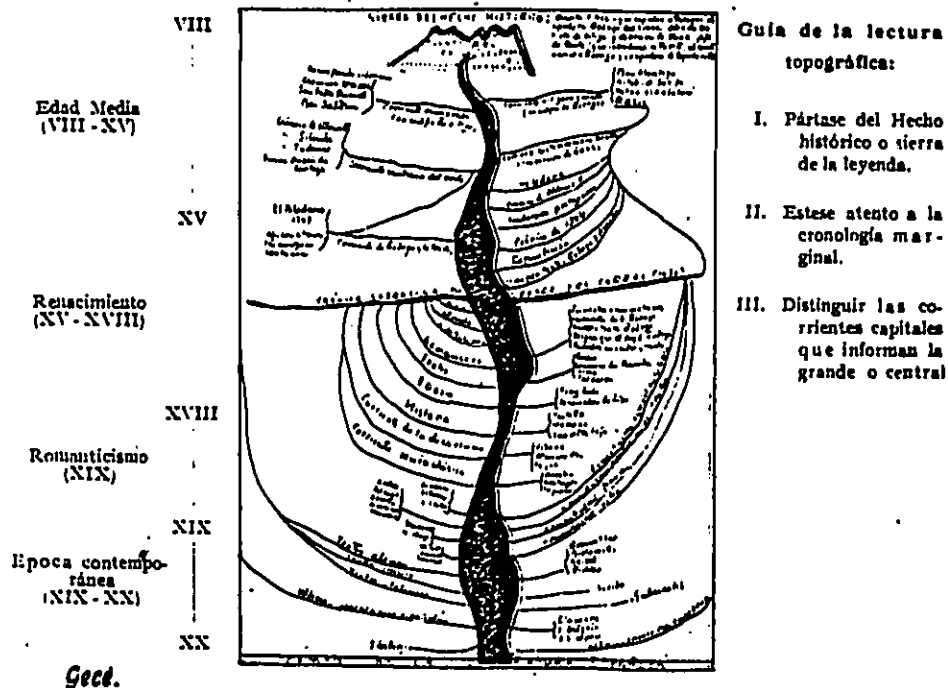
Los tres grandes tratadistas de la leyenda de Rodrigo la dejaron por fin estancada, en episodios:



Así se la encontró don Ramón. El cual, atufado su delicado olfato histórico con tales miasmas, decidió canalizar y salvar la leyenda. Y con su paso rápido, metódico; sus lentes escrutadoras, y su sonrisa asturiana, don Ramón comenzó la gran tarea pensando: Esta leyenda es el único resto arqueológico de la literatura visigoda. En él cooperan, como en el arte mozárabe, el islam y la cruz. ¡Que fluya! Una leyenda es un organismo viviente que se desarrolla y no se estanca. Reconstruyamos todo su campo literario de España, atravesado de corrientes múltiples.

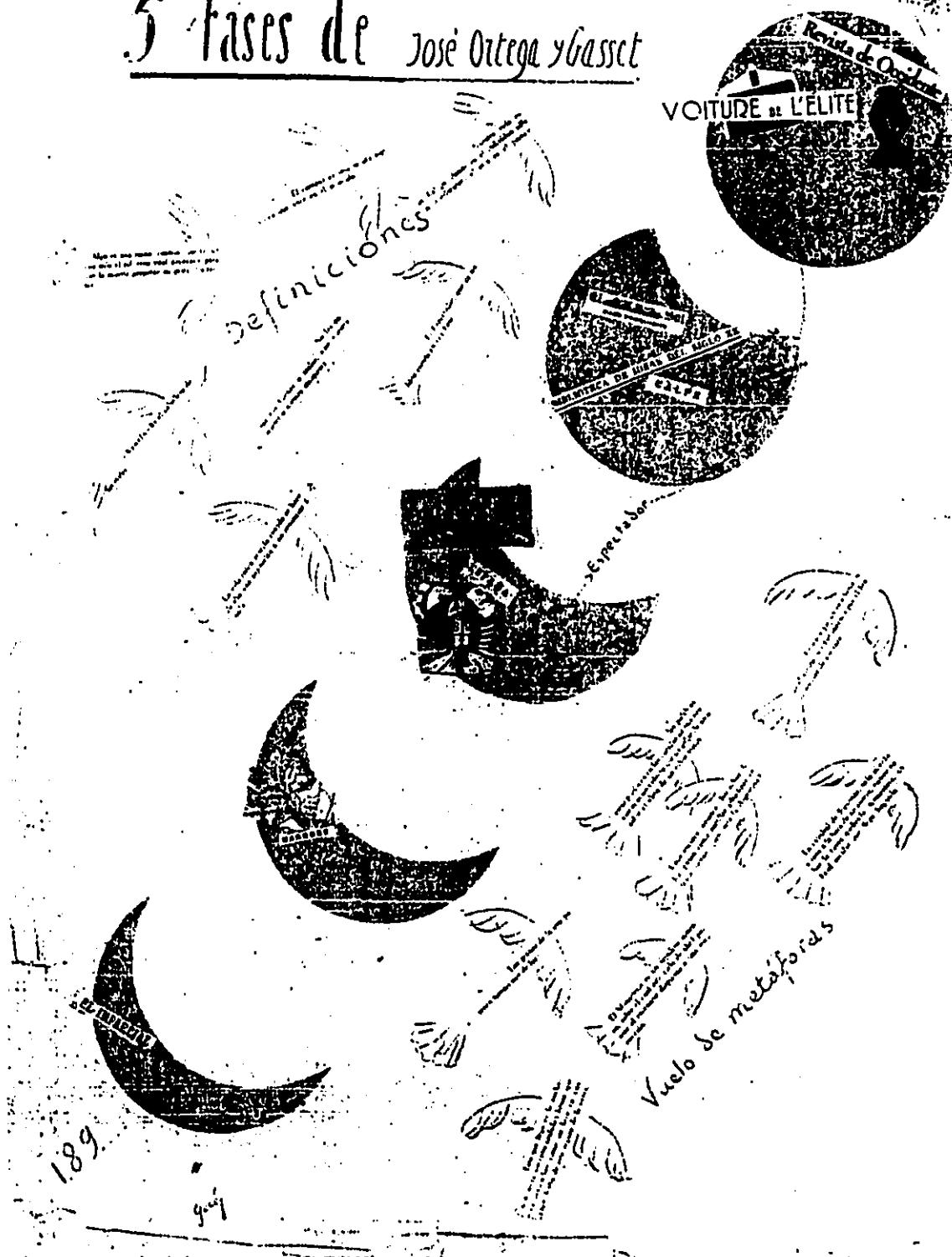
II

La leyenda de Rodrigo en la Literatura española, después de Menéndez Pidal



EL CLÁSICO ESPAÑOL

5 fases de José Ortega y Gasset





FAMA TERRAQUÉA DE RAMÓN



GUILLERMO DE TORRE