

# SIN MIEDO A LAS RUINAS

---

Anarquismo, vanguardias artísticas y la crisis  
de representación en España (1930–1937)

---

LUIS GONZÁLEZ BARRIOS



L'ENCRONKE 1939

UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL  
DEPARTMENT OF ROMANCE STUDIES

---

NORTH CAROLINA STUDIES  
IN THE ROMANCE LANGUAGES AND LITERATURES

---

*Founder:* URBAN TIGNER HOLMES  
*Editor:* JUAN CARLOS GONZÁLEZ ESPITIA

*Distributed by:*

UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA PRESS

CHAPEL HILL

North Carolina 27514-2288

U.S.A.

NORTH CAROLINA STUDIES IN THE  
ROMANCE LANGUAGES AND LITERATURES

Number 326

SIN MIEDO A LAS RUINAS

ANARQUISMO, VANGUARDIAS ARTÍSTICAS Y LA CRISIS  
DE REPRESENTACIÓN EN ESPAÑA (1930–1937)

# NORTH CAROLINA SERIES ON ROMANCE LANGUAGES AND LITERATURES

## EDITORIAL COMMITTEE

Juan Carlos González Espitia, *Editor-in-Chief*  
Frank A. Domínguez  
Oswaldo Estrada  
Irene Gómez Castellano  
Rosa Perelmuter  
Monica Rector  
Leslie Daniel, *Managing Editor*

## EDITORIAL BOARDS

### French

Francis Assaf  
Janet Beizer  
Kevin Brownlee  
Elisabeth Cardonne-Arlyck  
Linda Clemente  
William F. Edmiston  
Dominique Fisher  
Perry Gethner  
Stirling Haig  
Nancy Lane  
Peggy McCracken  
Warren Motte  
Marshall Olds  
François Rigolot  
Ruth Thomas  
Ronald W. Tobin  
Colette H. Winn

### Spanish & Spanish-American

Debra Castillo  
Sara Castro-Klarén  
Cecelia J. Cavanaugh  
Stuart A. Day  
Malva E. Filer  
Candelas Gala  
Michael Gerli  
David T. Gies  
Roberto González Echevarría  
Alejandro Mejías-López  
Sylvia Molloy  
Óscar Montero  
Julio Ortega  
José M. Regueiro  
Óscar Rivera-Rodas  
María Salgado  
Margarita Zamora

### Luso-Brazilian

Severino Albuquerque  
Paul Dixon  
Earl E. Fitz  
José Ornelas  
Darlene Sadlier  
Ronald W. Sousa  
Jon M. Tolman

### Italian

Daniela Bini  
Antonio Illiano  
Ennio Rao  
Rebecca West

# SIN MIEDO A LAS RUINAS

ANARQUISMO, VANGUARDIAS ARTÍSTICAS Y LA CRISIS  
DE REPRESENTACIÓN EN ESPAÑA (1930–1937)

LUIS GONZÁLEZ BARRIOS

CHAPEL HILL

NORTH CAROLINA STUDIES IN THE ROMANCE  
LANGUAGES AND LITERATURES  
U.N.C. DEPARTMENT OF ROMANCE STUDIES

2024

This book is freely available in an open access edition thanks to TOME (Toward an Open Monograph Ecosystem)—a collaboration of the Association of American Universities, the Association of University Presses, and the Association of Research Libraries—and the generous support of the Atlanta University Center, Emory University, and the Andrew W. Mellon Foundation. Learn more at the TOME website, available at: [openmonographs.org](http://openmonographs.org).

Copyright © 2024 Department of Romance Studies. The University of North Carolina at Chapel Hill.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 license. To view a copy of the license visit <http://creativecommons.org/licenses>.

Suggested citation: Barrios, Luis González. *Sin miedo a las ruinas: anarquismo, vanguardias artísticas y la crisis de representación en España (1930-1937)*. Chapel Hill: University of North Carolina at Chapel Hill Department of Romance Studies, 2024.

DOI: [https://doi.org/10.5149/9781469677705\\_Barrios](https://doi.org/10.5149/9781469677705_Barrios)

#### Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Names: González-Barrios, Luis, 1976- author.

Title: Sin miedo a las ruinas : anarquismo, vanguardias artísticas y la crisis de representación de España (1930-1937) / Luis González Barrios.

Other titles: North Carolina studies in the Romance languages and literatures ; no. 326.

Description: Chapel Hill : Department of Romance Studies, the University of North Carolina at Chapel Hill, [2024] | Series: North Carolina studies in the Romance languages and literatures; number 326 | Includes bibliographical references and index.

Identifiers: LCCN 2023057265 (print) | LCCN 2023057266 (ebook) | ISBN 9781469677682 (paperback) | ISBN 9781469688305 (OA ebook EPUB) | ISBN 9781469688312 (OA ebook UPDF)

Subjects: LCSH: Avant-garde (Aesthetics)--Spain--History--20th century. | Anarchism and art. | Representation (Philosophy) | Anarchism--Spain--History. | Arts, Spanish--History--20th century--Political aspects.

Classification: LCC NX650.A52 G66 2024 (print) | LCC NX650.A52 (ebook) | DDC 700/.411094609043--dc23/eng/20240116

LC record available at <https://lcn.loc.gov/2023057265>

LC ebook record available at <https://lcn.loc.gov/2023057266>

ISBN Paperback: 9781469677682

ISBN open access EPUB: 9781469688305

ISBN open access PDF: 9781469688312

Cover design: Ana Cristina Juan Gómez

Cover art: Kati y José Horna. L'enfance, 1939. Impresión de plata sobre gelatina. Colección privada, Ciudad de México. © 2005 Ana María Norah Horna y Fernández.

Layout and copyediting by Artes Gráficas Soler  
[www.graficas-soler.com](http://www.graficas-soler.com)

## TABLA DE CONTENIDOS

	<i>Pág.</i>
TABLA DE ILUSTRACIONES .....	8
AGRADECIMIENTOS .....	10
INTRODUCCIÓN .....	13
<b>CAPÍTULO 1. VANGUARDIA(S), ANARQUISMO(S) Y EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACIÓN: LA CRISIS INSTITUCIONAL DE ENTREGUERRAS .....</b>	<b>25</b>
1.1. Representación en crisis .....	25
1.2. El anarquismo y los movimientos artísticos renovadores .....	33
1.2.1. Vanguardias artísticas y movimiento libertario en España: breve panorámica .....	33
1.2.2. Einstein y Read: dos anarco-críticos en el vendaval de los <i>ismos</i> .....	39
1.3. La especificidad vanguardista española .....	42
1.3.1. Encuadrando los <i>ismos</i> : algunas puntualizaciones sobre el caso español .....	42
1.3.2. Modernización y nuevas corrientes estéticas: contexto cultural y desbordes del debate “purismo-compromiso” en la España de 1930 .....	47
1.3.2.1. <i>Deshumanización y nuevo romanticismo</i> : ¿polos de un debate? .....	57
1.4. La vanguardia española (1930–1937): una propuesta de análisis y una analogía óptica como método .....	65
<b>CAPÍTULO 2. CRISIS DEL LENGUAJE ARTÍSTICO (O LA CRÍTICA A LA REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA) .....</b>	<b>71</b>
<b><i>La edad de oro de Luis Buñuel: el lenguaje fílmico de la anarquía</i> ...</b>	<b>71</b>
2.1. Cine, naturalismo y surrealismo: un medio, dos lógicas, dos estéticas .....	75
2.2. El automatismo: nuevas percepciones, nuevo imaginario .....	81
2.3. El <i>collage</i> como método de resignificación poética .....	86
2.4. Del lenguaje secuestrado al grito buñueliano .....	91



CAPÍTULO 3. CRISIS DEL ARTISTA/INTELECTUAL (O LA CRÍTICA A LA REPRESENTACIÓN CULTURAL) .....	97
<b>Helios Gómez y la encrucijada del artista revolucionario de entre-guerras</b> .....	97
3.1. Algunas referencias de un autor en formación .....	100
3.2. El artista revolucionario: entre el “maestro ignorante” y el “pedagogo idiotizante” .....	105
3.3. El grabado como arma revolucionaria: de la abstracción al realismo en <i>Días de ira</i> .....	109
3.4. Helios y las calles de Barcelona. La fractura social y la circulación del arte de agitación .....	115
3.5. Diseño y circulación del grafismo revolucionario. El Helios productor .....	118
3.6. A modo de conclusión .....	124
CAPÍTULO 4. CRISIS DEL ORDEN PATRIARCAL (O LA CRÍTICA A LA REPRESENTACIÓN FEMENINA) .....	127
<b>Vanguardia y anarco-feminismo en Lucía Sánchez Saornil: la reescritura de “la palabra MUJER”</b> .....	127
4.1. Anarcofeminismo en España: breve repaso de sus antecedentes .....	129
4.2. Primeros poemas modernistas (1916–1918) .....	132
4.3. El periodo ultraísta (1919–1929) .....	137
4.4. Continuidad y ruptura en la obra de Sánchez Saornil: construyendo las “pirámides invertidas” .....	148
4.5. Militancia libertaria (1929–1939): escritura y organización anarcofeminista .....	153
CAPÍTULO 5. CRISIS DEL TEATRO (O LA CRÍTICA A LA REPRESENTACIÓN DRAMÁTICA) .....	161
<b>Comedia sin título de Federico García Lorca: el teatro y sus laberintos</b> .....	161
5.1. El teatro revolucionario y la revolución teatral .....	164
5.2. El teatro como foro y la anticultura libertaria .....	169
5.3. Prólogo como núcleo: el sabotaje a la representación y al “espectáculo” .....	171
5.4. Confusión teatro y “vida”. El caos dialógico y la reconexión con lo social .....	176
5.5. Ruido, voz, luz, “verdad”: una estructura de correspondencias .....	182
5.6. Hacia el teatro del porvenir .....	185

CAPÍTULO 6. CRISIS DEL ESTADO (O LA CRÍTICA A LA REPRESENTACIÓN POLÍTICA) .....	189
<b>Alberto Sánchez y la escultura como camino popular</b> .....	189
6.1. El artesano, el escultor y el Estado .....	196
6.2. Los años republicanos de Alberto: polémica y superación del “arte personal” .....	201
6.3. La exposición parisina de 1937: guerra y/o revolución .....	208
6.4. Metamorfosis, resistencia representacional y surrealismo ...	216
6.5. Funcionalidad y materialidad de la escultura: arte en situación .....	219
 CAPÍTULO 7. CRISIS DEL IMPERIO (O LA CRÍTICA A LA REPRESENTACIÓN COLONIAL) .....	 223
<b>Wifredo Lam en España (1923–1938): la lenta construcción del “caballo de Troya”</b> .....	223
7.1. Introducción: buscando a Wifredo Lam .....	223
7.2. Primeros pasos en España: un joven intruso en el “banquete” academicista .....	225
7.3. Hacia una nueva plástica: arte prehistórico, escultura africana, vanguardia castellana y el primer surrealismo .....	230
7.4. Tiempos de guerra y república: el giro político en Wifredo Lam .....	236
7.5. Saturno devorando a sus hijos: muerte y resistencia en <i>La guerra civil española</i> .....	241
7.6. Epílogo: en el umbral de <i>La jungla</i> .....	247
 CONCLUSIONES .....	 251
 BIBLIOGRAFÍA .....	 261
 ÍNDICE .....	 275

## TABLA DE ILUSTRACIONES

	<u>Pág.</u>
Figura 1. <i>Iberia</i> , de Helios Gómez (1930). Archivo Asociación Cultural Helios Gómez, Barcelona, España. © Associació Cultural Helios Gómez, Artists Rights Society (ARS), New York, 2023 .....	110
Figura 2. <i>En el mar</i> , de Helios Gómez (1930). Archivo Asociación Cultural Helios Gómez, Barcelona, España. © Associació Cultural Helios Gómez, Artists Rights Society (ARS), New York, 2023 .....	113
Figura 3. <i>Boceto para el decorado central de “Fuenteovejuna”</i> , de Alberto Sánchez (1932–1933). Archivo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. © MNCARS, Madrid, 2023 .....	191
Figura 4. <i>El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella</i> (maqueta), de Alberto Sánchez (1937). Archivo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. © MNCARS, Madrid, 2023 ..	195
Figura 5. <i>El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella</i> (fotografía del original), de Alberto Sánchez (1937). Archivo Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca, España. © ACDMH, Salamanca, 2023 .....	211
Figura 6. <i>La guerra civil española</i> , de Wifredo Lam (1937). Archivo SDO Wifredo Lam, París, Francia. © Wifredo Lam Estate, Adagp, Paris /ARS, New York, 2023 .....	242
Figura 7. <i>La jungla</i> , de Wifredo Lam (1943). Archivo Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York, EEUU. © Wifredo Lam Estate, Adagp, Paris / ARS, New York, 2023 .....	245

*A mis abuelos*

## AGRADECIMIENTOS

COMO todo libro, hay muchas personas que lo han hecho posible, y a las que siempre estaré agradecido. Empezando por mi editor Juan Carlos González Espitia y su equipo editorial, que apostaron por él y sin duda lo mejoraron. A Alejandro Mejías López, que lo apoyó como tesis doctoral, así como a mis compañeros y amigos de Indiana University (Luis Alfredo Intersimone, Oscar Ariel Cabezas, Dimaris Barrios Beltrán, Antonio Parrilla Recuero, Eric Carbajal, Michael Mosier y Enrique Bernales Albites), cuyas lecturas y conversaciones nutren cada página. A mis colegas Jonathan Pitcher, Francie Cate-Arries y Jennifer Taylor, que me dieron el empujón definitivo, y a Vicente Rubio Pueyo, que me introdujo en ALCESXXI, donde pude encontrar un espacio intelectual y solidario inestimable: Katelyn Evinson, Carlos Varón González, Ana Sánchez Acevedo, Ignasi Gozalo Salellas y Natalia Castro Picón, gracias por hacerlo crecer. A mi amiga Jacqueline Álvarez Rosales, por su ejemplo de integridad profesional y compañerismo, y cómo no, a mis alumnas de Spelman College y Freedom University, por su aliento crítico y su inspiración diaria.

También quiero expresar mi agradecimiento a la UNCF/Mellon Faculty Residency Program, por abrirme las puertas del Instituto James Weldon de Emory University, y al Faculty Resource Network, de New York University, por permitirme el uso de sus instalaciones durante dos veranos consecutivos, y recibir el apoyo de Jordana Mendelson. Igualmente quiero agradecer al personal investigador del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, de La Habana, al Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), de Valencia, y al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid. Mención aparte merecen los libreros y colaboradores de *La Malatesta* (Madrid), Radio Klara y Librería Primado (Valencia), y la biblioteca digital Stuart Christie, sin cuyos materiales este trabajo nunca hubiera visto la luz.

Secciones de los capítulos 2, 3 y 7, revisadas y con importantes modificaciones, han sido publicadas previamente: “La edad de oro de Luis Buñuel: El lenguaje fílmico de la anarquía”, *Lenguaje, poesía y la búsqueda del sentido*, Peter Lang, 2018. 70–78; “Días de ira (1930) de Helios Gómez: La encrucijada del artista revolucionario de entreguerras”, *Neophilologus*, vol. 103, no. 3, 2019, pp. 365–79; “Wifredo Lam en España (1923–1938): La lenta construcción del “caballo de Troya” *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 9, no. 7, Diciembre 2021, pp. 1–23. Mi agradecimiento a Melvin González Rivera, editor del volumen de *Peter Lang*, a *Neophilologus*, y a Ignacio López Calvo de *Transmodernity* por ceder sus permisos de publicación.

Como se puede ver “he andado muchos caminos. . .” para escribir este libro.

Finalmente, quiero dar las gracias a mis padres, Luis y Goyita, a Mónica, a Mateo y a Marina, a María y la familia Khan, Bushra, Saeed, Sophia, y a toda mi familia, presente y pasada. Y a mis amigos de Valencia, Antonio, Jordi, Modesto, Salva. Gracias por hacer más luminoso este viaje, y por enseñarme a caminar en grupo.

*This page intentionally left blank*

## INTRODUCCIÓN

Creonte: *No existe un mal mayor que la anarquía. Ella destruye las ciudades, deja los hogares desolados. Ella es la que rompe las líneas y provoca la fuga de la lanza aliada.*

Sófocles, *Antígona*, 273.

*En la historia, las aguas estancadas, sean las de la costumbre o las del despotismo, no toleran la vida; la vida depende de la agitación que realizan unos pocos individuos excéntricos. En homenaje a esa vida, a esa vitalidad, la comunidad debe aceptar ciertos riesgos, debe admitir una porción de herejía. Debe vivir peligrosamente, si es que quiere vivir.*

Herbert Read, en Gamero (00:06–00:30).

**E**N los días posteriores al levantamiento militar que dará comienzo a la guerra civil española, el líder anarcosindicalista Buenaventura Durruti concede una entrevista al reportero canadiense Pierre van Passen, corresponsal en España del *Toronto Daily Star*. En ella conversan sobre la situación política del momento, y sobre las posibilidades de triunfo de la revolución libertaria recién iniciada. Durruti, a la cabeza de la Columna que tomó su nombre y que comenzaba a colectivizar las tierras de Aragón, muestra en sus declaraciones una lúcida comprensión del momento histórico y sus actores (nacionales e internacionales) y reconoce no esperar “ayuda de nadie”. Ante la pregunta por la posibilidad de vencer y aun así heredar un mundo en ruínas, el líder confederal contesta: “Somos nosotros, los trabajadores, los que hemos construido estos palacios y ciudades aquí en España y en América y en todas partes. Nosotros, los trabajadores, podemos construir otros en su lugar ¡Y mejores! No tenemos miedo a las rui-



nas” (Paz 154). Y apostilla con una de las frases más repetidas de la memoria revolucionaria española: “Vamos a heredar la tierra, no hay la menor duda acerca de eso. La burguesía puede arruinar y devastar su propio mundo antes de abandonar el escenario de la historia. Llevamos un mundo nuevo aquí, en nuestros corazones. Y ese mundo está creciendo en este instante” (154).

Apenas seis años antes, en un texto de 1930 titulado “Picasso”, el crítico alemán Carl Einstein reflexiona sobre la obra pictórica del artista malagueño. Einstein, figura central del cubismo y de la introducción del arte africano en las vanguardias, definía la libertad en el arte picassiano como la “oposición dialéctica del hombre y de la realidad muerta”, una pugna entre la pulsión transformadora de todo ser humano y esa construcción, en ocasiones alienante, que entendemos por “realidad”: “Toda obra dotada de un valor humano, —dice Einstein—, en tanto que ensayo de emancipación aísla y destruye lo real, siendo toda *forma* equivalente a distinción, separación, negación inquietante” (Vicum 118). Tal “forma” resultante del proceso artístico, según el crítico alemán, no será sino una precaria barrera que de nuevo caerá en dicho proceso: “Las alucinaciones de Picasso son sólidamente protegidas por sus formas; ellas corresponden a cortes precisos de su obsesión. Pero las vallas que él erige de ese modo las rompe enseguida, con una curiosidad que ellas no hicieron sino agudizar” (118). Así, según Einstein, los cuadros vanguardistas de Picasso ensayan la emancipación mediante una particular dialéctica: Aquella que tiene lugar entre la “alucinación” y las nuevas “formas” o “vallas” que incitan la curiosidad, entre la destrucción desbordante de “lo real” y una nueva reordenación artística, y diremos que política, que nos invita incesantemente a rebasarla. En 1936, Carl Einstein, con 51 años y una larga trayectoria como crítico de arte y combatiente político, se alistará como voluntario en la mencionada Columna Durruti, donde luchará, en este caso con las armas, por ese “mundo nuevo” que estaba creciendo en el corazón del territorio ibérico. En noviembre de ese mismo año, el propio Einstein pronunciará el discurso fúnebre de Durruti en la emisora de la CNT en Barcelona, en el que afirmará: “[Durruti] Había suprimido de su vocabulario la palabra prehistórica *yo*. En la columna Durruti sólo se conoce la sintaxis colectiva. Los camaradas enseñarán a los literatos cómo reformar la gramática en el sentido colectivo” (17).

Este libro trata así de las ruinas y reconstrucciones que menciona Durruti, y del potencial liberador que surge tras la demolición de las

viejas representaciones (y por qué no, gramáticas) que Einstein vislumbra en la obra picassiana y más tarde en los revolucionarios españoles. Este libro trata por tanto de esa pulsión libertaria, que destruye y reordena lo real bajo nuevos principios necesariamente colectivos, y que protagonizaron el arte de vanguardia y el anarquismo en la Segunda República española. Ambos movimientos, más allá de su caricaturización como fenómenos “nihilistas”, “caóticos”, “utópicos” o “ingenuos”, ensayaron una transformación de la realidad ibérica que creemos merece ser retomada en su conjunto. Este libro, en resumen, trata de la compleja articulación entre lo estético y lo político que abordaron, parafraseando a Herbert Read, un grupo de “individuos excéntricos”, artistas, intelectuales y trabajadores, cuya “porción de herejía” afloró, en plena crisis institucional de entreguerras, “sin miedo a las ruinas”.

Al hablar de “vanguardias artísticas”, o “vanguardias históricas”, cuya irrupción situamos comúnmente en el primer tercio del siglo XX, no es extraño el empleo del adjetivo calificativo “anárquico”. Dicho calificativo, en su pluralidad de acepciones e implicaciones ideológicas, alude vagamente a una determinada atmósfera rupturista asociada al periodo. Renato Poggioli, en su ya clásico *Teoría del arte de vanguardia*, afirmaba en 1951: “La única ideología omnipresente o recurrente en el seno de la vanguardia es la menos política o la más antipolítica de todas, la libertaria y anárquica, cuya presencia se divisa desde los comienzos, y a la cual vuelve de nuevo en estos últimos tiempos, después de sus decepcionadas simpatías comunistas o trotskistas . . .” (109). En las últimas tres décadas, una línea de investigación sobre las vanguardias históricas ha profundizado en dicha presencia libertaria, revisando así gran parte de los presupuestos heredados por la crítica posterior a la Segunda Guerra Mundial. Es el caso de Patricia Leighten (1989; 2013) y Richard D. Sonn (2010) para el caso francés, David Weir en el contexto general europeo (1997), Alan Antliff y el caso estadounidense (2001) o Nina Gurianova en su variante rusa (2012). El volumen colectivo de Carolin Kosuch (2020) es una buena muestra del creciente interés académico por este campo, pero también de la desconexión existente entre esta línea crítica y el caso ibérico y latinoamericano. En lo que respecta a estas últimas regiones, aunque vanguardias artísticas y anarquismo son fenómenos ampliamente estudiados por separado, apenas encontramos trabajos académicos que los relacionen con

cierta sistematicidad.<sup>1</sup> Esta interrelación, en el caso español, podría incluso resultar más fructífera, dada la coincidencia temporal tras la Gran Guerra entre un movimiento libertario sin precedentes a escala mundial, tanto en impacto como en duración, y el contundente impulso de las nuevas estéticas. Este libro, aun conscientes de la dificultad que entraña conectar dos de los movimientos político-culturales más importantes de la España del primer tercio del siglo XX, trata modestamente de responder a dicho vacío.

No estamos pues ante un libro sobre artistas de vanguardia exclusivamente anarquistas (o españoles), sino ante un ensayo relacional entre las prácticas libertarias y el arte rupturista que emerge en la década de 1930 en España. Con base en esta intersección, y atentos a sus tensiones inherentes, este libro analiza la función política de los *ismos* en el contexto de crisis de representación del periodo, esto es, en tanto respuesta libertaria a las formas dominantes y naturalizadas de “hablar de” y “por” la realidad. A este fin, nuestro “nudo” conceptual será el común cuestionamiento, por parte de vanguardias y anarquistas, no ya del sistema de representación dominante, sino de los límites del concepto mismo de “representación” (en su pretendida transparencia), que atañe simultáneamente tanto a realidades estéticas como políticas o cognoscitivas. Este rasgo constitutivo del anarquismo lo distinguirá de otras corrientes obreristas del momento, como el marxismo-leninismo o el socialismo parlamentario, y establecerá nuestro principal espacio de intersección crítico con las vanguardias. De este modo, la adscripción ideológica de los artistas aquí elegidos pasará a un segundo plano (así como el llamado arte militante anarquista), centrándonos más bien en el potencial libertario y desestabilizador de una serie de obras experimentales frente a un conjunto de esferas de representación política (estado/partido, imperio, patriarcado) y estética (lenguaje, artista, obra teatral).

Ambos fenómenos (vanguardias y anarquismo), en su versión más incisiva, proponen coetáneamente una serie de prácticas concebidas para “desnudar” y reemplazar toda inercia representativa (e institucional) potencialmente opresiva. Recordemos que “con los movimien-

---

<sup>1</sup> En cuanto a estudios precedentes en España sobre producción cultural anarquista (militante y no necesariamente vanguardista), véase Lily Litvak, *Musa Libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*; Hofmann, Joan i Tous y Tietz, *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*; Madrid Santos y Soriano, *Antología documental del anarquismo español*, vol. 6.1, esp. Introd.

tos de vanguardia”, según *Teoría de la vanguardia*, de Peter Burger, “el subsistema artístico alcanza el estadio de la autocrítica. El dadaísmo, el más radical de los movimientos de la vanguardia europea, ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución del arte* tal y cómo se ha formado en la sociedad burguesa” (62). Por su parte, el anarquismo o socialismo libertario, ya no critica esta o aquella tendencia política o gobierno, sino el sistema político-institucional tal y como se constituye tras las revoluciones liberales del XVIII. En consecuencia, la “ficción” representativa asociada a ambas instituciones, tanto la artística como la política, es atacada simultáneamente y sin tregua por estos dos movimientos.

Por nuestra parte, más que valorar el éxito o fracaso de ambas experiencias históricas, atenderemos a sus líneas de fuga, proyectadas en un clima, los años treinta, caracterizado por la radicalización de las fuerzas democráticas y de sus antagonismos. Algunos de los nombres asociados tanto al arte nuevo como al movimiento confederal siguen estando entre los más reconocibles de la reciente historia de este país: Picasso y el *Guernica*, Buenaventura Durruti, Federico García Lorca, la CNT-FAI, Juan Gris, Ramón Gómez de la Serna, las milicianas libertarias, Joan Salvat-Papasseit, las pinturas de Maruja Mallo y Remedios Varo, Joan Miró, el ultraísmo, Federica Montseny, Luis Buñuel, Salvador Dalí, o la organización Mujeres Libres, por citar algunos ejemplos, dan idea de la trascendencia de este periodo en la historia político-cultural de España. Sin pretender ocultar la infinidad de encuentros y desencuentros, de luces y de sombras, que acompañaron a tal periodo y a tales movimientos, este libro indagará en el común espacio histórico, cultural y epistemológico sobre el que tal efervescencia fue posible. Igualmente, este libro no pretende realizar un recorrido exhaustivo, ni tan siquiera resumir por separado, la presencia de vanguardias y anarquistas en la escena española del primer tercio de siglo XX. Son innumerables y valiosísimos los trabajos que ya han realizado esta labor.<sup>2</sup> Lo que más bien propone es trazar fuertes

---

<sup>2</sup> Respecto a las vanguardias en España, con una mayor presencia de lo literario, destacan una serie de trabajos surgidos durante la Transición, como Soria Olmedo; Mainier; Brihuega; Geist, seguidos en la década de 1990 por Harris; Monegal; Pérez Bazo; Díez de Revenga; Bonet; Sánchez Vidal, entre otros. Este *corpus* crítico continúa siendo enriquecido por investigaciones actuales sobre el ultraísmo (Alcantud; Andrew A. Anderson; Carlos García); el futurismo, el dadaísmo y el cubismo literario (Rojas; Andrew A. Anderson); el expresionismo en España (Calvo Carilla). Desde el cambio de siglo, una serie de enfoques teóricos novedosos exploran conexiones poco atendidas,

paralelismos, intersecciones y puntos de fricción “metapolíticos”, empleando el término de Jacques Rancière, entre dos fenómenos históricos que calificaremos como “libertarios” (o críticos con la “representación” y la institucionalidad dominante). Según el filósofo francés, la historia de la relaciones entre partidos revolucionarios y movimientos estéticos es la historia de la “confusión” entre dos concepciones de la subjetividad política vanguardista: “la idea archipolítica del partido, es decir la idea de una inteligencia política que compendia las condiciones esenciales del cambio, y la idea metapolítica de la subjetividad política global, la idea de la virtualidad en los modos de experiencia sensibles, innovadores de anticipaciones de la comunidad por venir” (36). Según este autor, esta segunda concepción “metapolítica” de las vanguardias es su gran aportación al cambio social: “Esto es lo que la vanguardia ‘estética’ ha aportado a la vanguardia ‘política’, o lo que ella ha querido y creído aportarle, al transformar la política en programa total de vida” (35).<sup>3</sup> Para explorar en detalle estas intersecciones metapolíticas hemos seleccionado un puñado de nombres (Luis Buñuel, Helios Gómez, Lucía Sánchez Saornil, Federico García Lorca, Alberto Sánchez y Wifredo Lam), obras, debates y acontecimientos clave del periodo, que a su vez conectaremos con corrientes teóricas más actuales.

En este punto, una serie de aclaraciones terminológicas y metodológicas se hacen necesarias. Primeramente, al igual que la diversidad intrínseca a los movimientos artísticos del periodo es comúnmente expresada mediante el término “vanguardia(s)”, en su forma plural, es importante concebir el movimiento anarquista desde el mismo principio de complejidad, esto es, en tanto “anarquismo(s)”. Bajo tal denominación coexisten en la España del periodo el colectivismo de

---

como género/sexualidad (Alonso Valero; Balló); intermedialidad (Mechthild; Gregori y Herrero); redes ibéricas (Sáez Delgado); redes transatlánticas (Geist y Monleón; Millares); redes transeuropeas (Rogers; Gregori y Herrero); postcolonialidad (Martínez Pésico); estudios espaciales y urbanos (Palomares Salas); memoria histórica (Faber); documental (Mendelson); redes (Ascunce Arenas); cultura material (Highfill), por citar algunas líneas investigativas. En lo que respecta al anarquismo español, para una primera aproximación véase Termes; Casanova; Vicente Villanueva. Para un estudio detallado del proceso revolucionario de 1936, desde una perspectiva libertaria, véase Peirats; Bolloten; Chomsky. En lo relativo al anarquismo cultural, véase Litvak; Madrid Santos y Soriano. Sin un enfoque específico en el anarquismo, sino en el compromiso revolucionario en las artes y las letras españolas, véase Santonja; Madrigal Pascual; Aznar Soler.

<sup>3</sup> Ver sección 1.4.

corte bakuninista, el anarco-comunismo kropotkiano, el anarcoindividualismo stirneriano y nietzschiano, el anarcofeminismo de Mujeres Libres, el naturismo libertario o el anarcosindicalismo de la CNT (Confederación General del Trabajo), por citar las corrientes más destacadas. En cualquier caso, a lo largo del libro emplearemos el término “anarquista” o “libertario”, indistintamente,<sup>4</sup> para referirnos a aquella corriente socialista revolucionaria, surgida a mediados del siglo XIX en Europa e introducida en España en 1868 por el bakuninista Giuseppe Fanelli, y cuyo rechazo al principio jerárquico se traduce en prácticas como la democracia directa, el modelo confederal, la autogestión (económica, política y cultural) de las clases populares, el apoyo mutuo, la acción directa y la autonomía conjunta de individuo y colectividad. Ya en el siglo XX–XXI, el anarquismo comparte espacio ideológico y metodológico con movimientos obreristas no anarquistas como el sindicalismo revolucionario de Georges Sorel, el espartaquismo de Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, el consejismo comunista de Anton Pannekoek, o posteriormente con el marxismo autonomista italiano de Toni Negri y la nueva corriente de los Comunes, por citar ejemplos bien conocidos.

En segundo lugar, aunque tanto el anarquismo como las vanguardias artísticas son movimientos con clara vocación internacional, este estudio empleará el marco nacional, en este caso el español, al igual que hicieron los anteriores trabajos sobre Francia, Estados Unidos o Rusia. Esta elección no pretende negar o minimizar las importantes ramificaciones internacionales de ambos movimientos. Mas bien considera que el Estado-nación, ante cuyos estreñimientos se configurarían a menudo las prácticas tanto anarquistas como artísticas de vanguardia, sigue en este periodo jugando un papel decisivo (por adhesión o rechazo) a la hora de establecer las particularidades de ambos movimientos. Es decir, este estudio asume que el marco con el que forcejean y se constituyen ambos movimientos termina igualmente condicionando su identidad y sus formas particulares de acción y organización.

---

<sup>4</sup> El término “libertario”, al igual que el término “anarquista”, remite en este trabajo a su uso original, esto es, ligado al desarrollo del movimiento obrero y al socialismo decimonónicos. Este uso es por tanto ajeno a su posterior apropiación, particularmente en el siglo XXI, por parte de corrientes anarcocapitalistas y minarquistas comúnmente vinculadas a la escuela austriaca de economía.

## ESPAÑA (1930–1937): PERIODIZACIÓN Y ORGANIZACIÓN DEL LIBRO

Las vanguardias artísticas llegan a España procedentes de Francia/Italia en torno a 1907–1909; se abren paso lentamente hasta la publicación del primer manifiesto local en 1919 (manifiesto ultraísta en *Cervantes*); vive un continuo y complejo desarrollo en la década de 1920, mayormente bajo el régimen autoritario primorriverista; en torno a 1930, es ya un fenómeno bien establecido y sometido a la gran politización del momento. Por su parte, el anarquismo se introduce en España en 1868 (de la mano del bakuninista Giuseppe Fanelli); se expande y se articula territorialmente como parte del desarrollo del movimiento obrero español; vive un momento decisivo con la formación de la CNT (1910); se fortalece tras la Gran Guerra (“trienio bolchevista”, 1919–1923) antes de ser ilegalizado con la Dictadura de Primo de Rivera; finalmente reemerge con la Segunda República y alcanza su máximo protagonismo con la revolución social libertaria de 1936. Esta periodización comúnmente aceptada en la bibliografía crítica de ambos movimientos nos servirá de apoyo a nuestro estudio. Por su parte, el marco temporal específico aquí empleado (1930–1937) responde igualmente a dos momentos decisivos en la historia de ambos fenómenos en España.

**1930**, momento en que una sinergia progresista (compuesta por intelectuales, artistas, sectores militares, partidos políticos y sindicatos) confluyen para derrocar la dictadura de Primo de Rivera (1923–1930) y el reinado de Alfonso XIII. En el terreno artístico, “El nuevo romanticismo” de Díaz Fernández propone un arte social “de avanzada” en respuesta a la deshumanización orteguiana, y muchos creadores comienzan a comprometerse directamente en la transformación efectiva del país. El anarquismo (sindical y cultural), tras un periodo de clandestinidad y exilio bajo dicha Dictadura, reorganiza sus fuerzas y debate las líneas de acción que le harán protagonista durante el periodo republicano (1931–1939). El resurgir de este movimiento en España, tanto en 1919 como en 1930, contrasta con su situación en el resto de Europa y las Américas, donde el obrerismo de corte libertario decae desde la Primera Guerra Mundial (Casanova y Gil Andrés 106).<sup>5</sup> Esta persistencia temporal y su enorme protagonismo político

---

<sup>5</sup> “La Confederación Nacional del Trabajo fue, sin duda, la organización obrera española más importante de las primeras décadas del siglo XX. En la fase inicial de su andadura, entre 1910 y 1911, decía agrupar a 26,000 trabajadores pertenecientes

marcan en gran medida la singularidad del anarquismo ibérico con respecto a otras latitudes.

1937, ya en plena contienda civil española, supone el momento de inflexión y declive de ambos movimientos. El II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura celebrado en Valencia, así como el pabellón republicano en la Exposición Internacional de París, con el *Guernica* de Picasso como obra emblemática, encarnan a la perfección la desesperada (y a la postre infructuosa) llamada de socorro del antifascismo cultural y vanguardista español. Por su parte, los llamados “sucesos de Barcelona” (mayo de 1937), con el enfrentamiento directo entre anarquistas y miembros del POUM,<sup>6</sup> por un lado, y el gobierno republicano y la Generalitat por el otro, señala asimismo el principio del fin de la revolución social libertaria iniciada tras el levantamiento militar de julio de 1936, así como un momento decisivo en el desenlace bélico español.

De este modo, nuestro análisis se centrará en los ocho años transcurridos entre ambas fechas (1930–1937), momento de ebullición, “contagio” y choque entre estos dos movimientos de naturaleza anti-autoritaria y antirepresentacional. Bajo este enfoque crítico cuestionaremos la célebre distinción entre “las dos vanguardias”, la estética y la política, en favor de una interpretación “metapolítica” más fluida y conflictiva de las diferentes expresiones de la producción humana. Así, nuestra lectura de una serie de obras de vanguardia, coetáneas a un pujante movimiento anarquista español, serán abordadas como

---

a un centenar largo de sociedades, la mayoría radicadas en Cataluña. Pero fue en el período de la Primera Guerra Mundial, después de varios años de represión y clandestinidad, cuando la CNT se convirtió en un sindicato de masas, con un crecimiento vertiginoso que le llevó de los cien mil afiliados registrados en 1918 a los más de seiscientos mil obreros que, según sus cálculos, estaban representados en el congreso celebrado en Madrid, en el Teatro de la Comedia, a finales de 1919” (Casanova y Gil Andrés 106). Por otra parte, aunque tanto “1919” (crisis de la Gran Guerra) como “1930” (crisis de 1929) suponen simultáneamente dos momentos emergentes de dicho movimiento, así como dos hitos del vanguardismo cultural español, elegimos iniciar nuestro estudio en 1930, y no antes, ya que la apertura institucional republicana, pensamos, agudiza la tensión entre transformación política y artística objeto principal de este estudio.

<sup>6</sup> Partido Obrero de Unificación Marxista, coalición formada por diferentes grupos marxistas ajenos a las directrices del Partido Comunista Español. Su oposición a la línea estalinista, en un momento de fuerte influencia soviética en la dirección republicana, provocó su ilegalización y posterior represión en mayo de 1937. La muerte y desaparición de su líder, Andreu Nin, es ya todo un símbolo de la crisis de las izquierdas del momento.



respuestas sintomáticas (que calificaremos de “libertarias”), ante la crisis institucional que caracterizó al periodo.

El capítulo 1 nos situará ante dicha crisis, ofreciendo como marco de análisis la crítica anarquista al concepto de representación (estética, política, cultural, epistemológica), seguida de un resumen de las relaciones históricas entre los movimientos libertarios y el arte moderno en España. Igualmente, este capítulo acotará la especificidad de los *ismos* españoles (temporalidad, contexto histórico, debates estético-políticos) para finalmente formular un marco de análisis, y una metodología, inscritos en debates contemporáneos sobre las vanguardias históricas y su relación con la institucionalidad artística. Los siguientes capítulos serán divididos en función de una serie de esferas representativas cuestionadas tanto por anarquistas como por las vanguardias más incisivas. En el capítulo 2, dedicado a la crisis del lenguaje artístico (o representación simbólica), iniciaremos nuestro análisis con el filme surrealista *La edad de oro* (1930), de Luis Buñuel, cuyo empleo del “automatismo” y el *collage* alterarán los rudimentos del lenguaje cinematográfico (imagen, sonido, palabra), potenciando así la propuesta socialmente libertaria del filme. De este modo, frente a la crisis del primer lenguaje cinematográfico (en su pretensión de transparencia, lógica y narratividad realista), íntimamente asociada, según el surrealismo, a la crisis de la moralidad burguesa, Buñuel propone en esta polémica película una nueva y liberadora relación entre el lenguaje artístico y el mundo. El capítulo 3, centrado en la problemática figura del artista (o el representante cultural), analizará la carpeta de dibujos *Días de ira* (1930) de Helios Gómez, situando nuestra lectura en la fértil tensión entre el dibujante de vanguardia y el militante revolucionario, o lo que es lo mismo, entre la indagación artística individual y el proyecto colectivo de transformación social. La pugna interna que observamos en este momento decisivo de la carrera de Gómez, no sólo se observará en las diversas decisiones estéticas de la carpeta, sino en la creciente importancia que este artista concede a las nuevas formas y espacios de producción, circulación y recepción de su obra. Ya en el capítulo 4, otra militante libertaria, la escritora Lucía Sánchez Saornil, ofrecerá su lectura de la crisis patriarcal (o de la representación femenina) del periodo. Este capítulo examinará el ataque anarcofeminista de esta autora a estructuras de dominación masculinas (más allá del complejo Estado-capital), persistentes en movimientos y organizaciones pretendidamente rupturistas, tales como el ultraísmo literario o la CNT (Confederación Nacional del Trabajo).

Así, el análisis de su poesía modernista y ultraísta (1916–1929) será intercalado con reflexiones sobre “La cuestión femenina en nuestros medios” (1935), un ensayo decisivo donde Sánchez Saornil formula muchos de los principios anarcofeministas (ya apuntados en su poesía) que darán origen a la organización *Mujeres Libres* (1936). El capítulo 5, dedicado a la crisis teatral (o de la representación dramática) se enfocará en *Comedia sin título* (circa 1936), obra inacabada de Federico García Lorca cuyo desafío al *establishment* teatral y a sus convenciones representativas se funde de forma inextricable con la propuesta político-revolucionaria del texto. Este doble cuestionamiento del modelo representacional burgués (sociopolítico y estético), en este caso traducido al cuestionamiento del modelo teatral dominante, convierten a *Comedia sin título* en uno de los trabajos más comprometidos e innovadores de Lorca, escrito en un año, 1936, donde la confrontación entre las fuerzas progresistas y reaccionarias alcanzará su máxima tensión en España. En el terreno de la escultura, el capítulo 6 se centrará en la obra *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (1937), de Alberto Sánchez, o “Alberto”, relacionando su proceso de composición y exhibición con la crisis del Estado liberal (o de la representación político-institucional). Esta escultura, inscrita en la poética vallecana propuesta por Benjamín Palencia y el propio Alberto, y situada a las puertas del pabellón republicano de la Exposición Universal de París, será interpretada en función de su capacidad para desafiar las lógicas estatales, partidistas o nacionalistas, así como su resistencia a un tipo de “arte político” concebido como mero vehículo de propaganda de los aparatos de poder. Finalmente, el capítulo 7 repasará la estancia en España del pintor cubano Wifredo Lam (1923–1938), conectando su evolución vanguardista “primitivista” con su crítica a un modelo colonial (o de representación estatal-imperial), situado en el origen de los grandes conflictos del periodo. El texto rastreará cómo la educación vital y artística de Lam en la metrópoli, seguida de su compromiso antifascista en la guerra civil española, serán decisivos en su posterior crítica al “primitivismo” eurocéntrico. Tras un repaso al incipiente vanguardismo lamiano, el análisis se detendrá en su cuadro *La guerra civil española* (1937), examinando algunos elementos presentes, ausentes y latentes de esta composición que pronto eclosionarán en ese “acto de descolonización” que será *La Jungla* (1943).

Mediante el proceso de relectura de este diverso grupo de textos, que en sí mismos componen una suerte de *collage*, exploramos nuevos

cauces de reflexión en torno a la relación entre arte y política en la Segunda República española, cauces que ayuden tanto a enriquecer nuestro conocimiento del periodo como nuestro análisis del presente. Así, la célebre frase atribuida a Mark Twain “la historia no se repite pero rima” cobra de nuevo actualidad. Si por “crisis de representación” entendemos el distanciamiento y la pérdida de legitimidad de unas élites (políticas, económicas y culturales), y de las instituciones representativas asociadas a ellas, ciertas respuestas antiautoritarias del periodo comienzan a “rimar” con el actual contexto español: horizontalismo, acción directa, apoyo mutuo, autogestión, luchas feministas y creciente conciencia ecologista, antirracismo y anticolonialismo, federalismo y reivindicaciones nacionales periféricas, auto-defensa popular ante el avance de la extrema derecha, o búsqueda de espacios culturales y artísticos autónomos en un contexto dominado por las fuerzas del Estado y el mercado, por citar algunos ejemplos, son experiencias que el pasado y el presente nos arrojan en forma de pregunta, de advertencia o de senda excéntrica pendiente siempre de actualización. Nuestra intención es que el “laboratorio” de experiencias libertarias propuesto tanto por el anarquismo como por las vanguardias artísticas en plena crisis republicana, con su especificidad histórica y geográfica, cobren de nuevo sentido.

## CAPÍTULO 1

### VANGUARDIA(S), ANARQUISMO(S) Y EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACIÓN: LA CRISIS INSTITUCIONAL DE ENTREGUERRAS

*Por eso dice el sabio: yo no actúo, y el pueblo se reforma por sí mismo; yo gusto de la quietud, y el pueblo rectifica por sí mismo; yo de nada me ocupo, y el pueblo se enriquece por sí mismo; yo no tengo deseos, y el pueblo se torna simple por sí mismo.*

Lao-Tse, *Los libros del Tao. Tao Te Ching* (499).

*No dejes nunca de desconfiar de las instituciones / No dejes nunca de confiar en las personas / No dejes nunca de confiar / en que las personas / crearán instituciones / en las que quizá podrás dejar de desconfiar.*

Jorge Riechmann, *Con los ojos abiertos* (100).

#### 1.1. REPRESENTACIÓN EN CRISIS

EL término “representación” es un término complejo, cuyos usos comunes atraviesan distintas disciplinas (arte, teatro, política, derecho, psicología, filosofía, entre otras) y del que podemos identificar dos acepciones básicas para nuestro estudio: “hablar de” y “hablar por”. Por ejemplo, en el terreno simbólico, una obra plástica o un texto escrito “hablan de” (o “representan”) una realidad simbolizada. En el terreno político, un presidente o un líder sindical “habla por” (o “representa”) una colectividad en la que se inscribe. Así, decimos que el cuadro *Las señoritas de Avignon* (1907), de Picasso, “representa” la realidad porque nos “habla” de ella, mientras que Manuel Azaña “representa” a los ciudadanos de la II República española por-

que “habla por” o “en nombre de” ellos. Las “representaciones” son por tanto esa parte específica de la realidad, surgida culturalmente, que “filtra” nuestra relación con la misma, de ahí su importancia, ubicuidad y múltiples acepciones. Lo que en cualquier caso comparten los diversos usos del término “representación” es que todos ellos lidian con la distancia, la substitución y la arbitrariedad existente entre la “representación” (presidente, cuadro) y lo “representado” (nación, señoritas de la calle Avignon). Es precisamente en este punto donde vanguardias artísticas y anarquismo confluyen, ya que ambos fenómenos históricos concentran su *praxis* en señalar y reorganizar dicha arbitrariedad/distancia. Diremos pues que ambos movimientos, desde posturas igualmente insatisfechas con lo dado, señalan y recomponen críticamente el “puente levadizo” que une la representación y lo representado, la parte con el todo, lo uno con lo múltiple.

En este punto, una serie de aclaraciones terminológicas se hacen necesarias. La tradición filosófica germánica, partiendo de la precisión propia de esta lengua, desdobra el término “representar” en diversos vocablos. En *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, Karl Marx emplea la palabra *Vertreten*, en el sentido de representar políticamente a un grupo, frente al vocablo alemán *Darstellen*, referido al representar del tropo, de la imagen, del signo. Así, en su análisis de este pasaje, Gayatri Chakravorty Spivak distingue entre un tipo de representación simbólica, icónica, escritural equivalente al “retrato” (*Darstellung*) y la representación política del “apoderado” (*Vertretung*). Y añade un punto importante para nuestro estudio: “[Las teorías críticas de la representación] deben tomar nota de cómo la puesta en escena del mundo en tanto representación —es decir: la escena de la escritura (su “*Darstellung*”)— disimula la elección de una necesidad de “héroes”, de apoderados paternos y de agentes de poder (su “*Vertretung*”)” (185). Es decir, según Spivak, los “retratos” dominantes del sistema burgués tienden a naturalizar la presencia del “apoderado”, esto es, la necesidad del “héroe” paternal y dirigente como pieza consustancial al sistema político. Por su parte, ya en el terreno del sujeto, Immanuel Kant diferencia entre *Darstellung* y *Vorstellung*, refiriendo el primero a la experiencia sensible, y el segundo, a la imagen mental o Forma universal que el sujeto extrae del *Darstellung*, y que le permite el conocimiento. Es decir, la representación en Kant distingue entre dos facultades humanas complementarias, la sensorial y la del entendimiento (Aquila 37). Ahora bien, más allá de las precisiones terminológicas de Marx y Kant, lo que el vocablo latino “representa-

ción” recoge, y que el idioma alemán disecciona conceptualmente, implica en todo momento una noción de distancia, de “filtro” y de sustitución representativa que el anarquismo y las vanguardias artísticas sitúan críticamente en el centro de sus prácticas.

Por su parte, Daniel Colson, en su *Pequeño léxico filosófico del anarquismo*, define de este modo el rechazo anárquico al universo representativo:

En el vocabulario libertario, la palabra representación debe ser tomada en toda su extensión, política, religiosa, científica y simbólica cada vez que hombres, signos o instituciones pretenden reemplazar a las cosas o decir qué son. En efecto, para el anarquismo no se trata sólo de rechazar la representación política, sino cualquier forma de representación, percibida forzosamente como exterior y manipuladora, distinta de las fuerzas reales de las que se apropia y a las que cercena de lo que pueden . . . Siempre se trata de someter lo real a las mentiras de los signos y de la representación, el movimiento a la sustancia, las fuerzas activas a las fuerzas reactivas. (223)

Esto es, en contraposición al universo representacional, Colson caracteriza las prácticas anarquistas como aquellas que se oponen al sometimiento representante-representado. Y es precisamente en esta resistencia a ser dominado donde situaremos el núcleo libertario de las vanguardias históricas.

Ahora bien, si aceptamos esta premisa principal, ¿qué propone el anarquismo frente a tal sometimiento? ¿Es posible un tipo de construcción social que no parta de cierta forma de representación de lo real? O lo que es lo mismo, ¿es posible la acción social, política, artística, sin algún tipo de mediación (simbólica e institucional) que la sustente? La primera respuesta es “no”, pero volveremos a esta cuestión más adelante. Por el momento convendremos con el crítico anarquista Jesse S. Cohn que el rechazo radical a la posibilidad misma de “re-presentar” lo real conduce, en el caso epistémico/hermenéutico, a la incognoscibilidad e incomunicación absoluta, y en el caso político, a la atomización más inoperante. Para Cohn, la tradición anarquista, con sus casi dos siglos de prácticas colectivas y críticas, es un buen punto de arranque para romper cierto *impasse* que atenaza al pensamiento radical a comienzos del siglo XXI:

We might ask how, for a century and a half, men and women engaged in the most profound contestation of representation managed

nonetheless to organize and struggle *en masse* . . . In fact, a careful rereading of the tradition will take us beyond the sterile opposition between an unsupportable ‘representationalist’ position and an incoherent ‘antirepresentationalist’ one. (14)

En nuestro caso, dicha contestación libertaria y su compleja trayectoria histórica nos servirá para analizar la particular crisis representativa (e institucional) que vivieron los sistemas liberales de entreguerras, y que adoptó rasgos propios en cada país. Así, este estudio situará las vanguardias artísticas en España en relación directa con dicha crisis, en tanto síntoma cultural y catalizador de la misma. Lo cual nos conduce a la siguiente pregunta: ¿Qué entendemos por “crisis de representación” en el contexto de este agitado periodo de la historia occidental? Y específicamente ¿qué características tuvo en España?

El primer tercio del siglo XX supone a nivel mundial un periodo de profunda convulsión social y confrontación geopolítica, cuyo impacto transformará para siempre el viejo orden decimonónico, sumido como estaba en una profunda crisis institucional.<sup>1</sup> En el caso español, esta crisis de representación se caracterizó por la pérdida de legitimidad de las instituciones liberal-conservadoras que sirvieron de soporte a la Restauración (monarquía parlamentaria, iglesia, ejército, patronales, universidades, academias artísticas, medios de comunicación), instituciones a menudo asociadas a unas élites agrarias, industriales y financieras refractarias al cambio democrático en toda su extensión. La Primera Guerra Mundial y sus posteriores convulsiones sociales, a pesar de la neutralidad española, sumieron a dicho régimen en un nuevo periodo de inestabilidad, cuyas oligarquías trataron de resolver con la intervención dictatorial de Primo de Rivera (y posteriormente, añadiremos, con la intervención del general Franco durante la guerra civil). Casanova y Gil Andrés enumeran a continuación algunas de las causas de esta crisis de la Restauración, así como su momento decisivo:

La mayoría de los especialistas están de acuerdo, en líneas generales, en el punto de inflexión que supuso la crisis de 1917 para la legiti-

---

<sup>1</sup> Entendemos por “institución” un tipo de construcción social cambiante que regula la relación representante-representado, esto es, un complejo entramado social que determina el tipo de orden (simbólico, político, religioso) admisible en cada momento histórico. Por consiguiente, por “crisis institucional” nos referimos al proceso de ruptura-continuidad que caracteriza la transición entre un orden institucional y el siguiente.

midad del sistema político de la Restauración . . . Al impacto económico y social de la Gran Guerra se sumaron los problemas derivados del corporativismo del Ejército, la deriva autoritaria de la Corona, el recrudecimiento del conflicto colonial marroquí, la intensidad de la movilización sindical y las protestas populares, con el eco de la revolución rusa, las reivindicaciones nacionalistas y la defección de los sectores conservadores, las asociaciones católicas y los grupos patronales, cada vez más proclives hacia soluciones antiparlamentarias. Esa situación se prolongó hasta septiembre de 1923, cuando Miguel Primo de Rivera, el capitán general de Cataluña, declaró el estado de guerra y exigió la entrega del poder. (96)

Como es bien sabido, el fin de la Restauración sumió a España en un periodo de sucesivos y profundos cambios a todos los niveles, correspondiente al llamado “periodo de entreguerras” de otras latitudes. Recordemos aquí que en menos de dos décadas (1923–1939) este país atravesó por cuatro órdenes político-institucionales distintos (monarquía parlamentaria, dictadura de Primo de Rivera, Segunda República y dictadura franquista), lo cual nos da una idea del grado de inestabilidad reinante. Tal vaivén en los modelos dirigentes, inseparable de una marcada ausencia de legitimidad política, tendría su equivalente, como veremos a continuación, en la esfera institucional-cultural.

El propio Ortega y Gasset lo expresaba así en su ensayo de 1925 “El arte en presente y en pretérito”, donde reseñaba la decisiva Exposición de la Sociedad Artistas Ibéricos: “Las instituciones tradicionales han perdido vigencia y no suscitan respeto ni entusiasmo, sin que, por otra parte, se dibuje ideal alguno de otras posibles que muevan a arrumbar las supervivientes” (“El arte” 342). Este interregno institucional se manifiesta igualmente, según Ortega, en el “dramatismo de la situación actual” del arte español, “que consiste en no existir un arte contemporáneo y haberse hecho histórico el gran arte del pasado” (341). Para Ortega “el arte actual consiste en que no lo hay” (338), en un arte por hacer, y las incipientes obras de vanguardia no son si no “movimiento hacia él, un rudo entrenamiento, un afán de laboratorio, un ensayo de taller” (340). Así, en un sentido cultural (y como hemos señalado, político), la crisis que señala Ortega en 1925 apunta a la incapacidad de las instituciones decimonónicas y sus dirigentes para regular los modos de representación dominantes (artísticos, sociales, políticos), al tiempo que las nuevas sensibilidades y demandas apenas asoman al “taller” de la historia española. Como es



sabido, este tipo de crítica orteguiana nace de su insatisfacción ante unas élites españolas incapaces de vehicular el avance de unas masas omnipresentes, tal y como desarrollará en *La rebelión de las masas* en 1929. Así, aunque su diagnóstico de “crisis representativa” coincida con el del anarquismo coetáneo, su concepción de la relación pueblo-élites es más bien opuesta. No obstante, bajo ambas perspectivas, “crisis institucional” y “crisis de representación” serán dos caras, complementarias y ubicuas, de ese complejo “laboratorio” que fue la España del periodo.

Recordemos igualmente que tal trasiego en los órdenes político-representativos fue un fenómeno de época, y que también afectó a las artes y al conocimiento científico en toda el área de influencia occidental. No es casual por tanto que, en fechas cercanas, la investigación ahondara en los procesos de percepción, análisis y síntesis de las “representaciones” científicas y artísticas de la realidad. Es precisamente en este contexto de insatisfacción epistémica que surgen importantes corrientes que transformarán los diversos campos del saber, como el caso de la fenomenología de Husserl, el existencialismo de Heidegger o la filosofía analítica y del lenguaje de Wittgenstein en el terreno filosófico, el psicoanálisis freudiano en psicología, o las teorías cuánticas y de la relatividad en física, por citar algunos ejemplos bien conocidos. Es también aquí cuando irrumpe en la esfera estético/artística el dodecafonismo en música, o las llamadas “vanguardias” pictóricas, cinematográficas, teatrales, arquitectónicas y literarias. Movimientos como el cubismo, el expresionismo o el futurismo, antes de la Gran Guerra, o dadá y el surrealismo, como consecuencia de ésta, empujarán los límites de la percepción humana de la realidad, y compartirán con el anarquismo no sólo consignas, motivos o métodos, sino, como a continuación veremos, espacios comunes de formación y acción.<sup>2</sup> Estas nuevas corrientes artísticas, en gran medida, no sólo cuestionarán los lenguajes estéticos dominantes (formas de “hablar de”), sino el amplio conjunto institucional en que se inscribían dichos lenguajes (formas de “hablar por”): la llamada “institución del arte”. Siguiendo la definición de Walter L. Adamson (que a su vez se apoya en Peter Bürger y Stanley Fish), por “institución artística” entendemos

---

<sup>2</sup> Para un relato sobre el *Zeitgeist* anárquico de la época vanguardista, véase Granés, *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, esp. pp. 19–91; para el caso de la literatura española y su ansiedad espiritual de entreguerras véase Herrero Senés, *Mensajeros de un tiempo nuevo. Modernidad y nihilismo en la literatura de vanguardia (1918–1936)*, esp. cap. 1, pp. 27–74.

a set of norms, expectations, and values that determines what counts as 'art', that mediates between works of art and the publics for whom they are intended, and that thereby structures and confers priority on practices concerning the production, distribution, consumption, and evaluation of art within a specific historical setting. (*Embattled Avant-Gardes* 3)

Con base en esta institución artística matriz, este libro analizará un conjunto de obras vanguardistas (cine, teatro, dibujo, escultura, poesía, pintura) surgidas en España entre 1930 y 1937, centrándonos en su intento por transformar, que no destruir, dicha institución, explorando a su vez las implicaciones políticas de este gesto. El trabajo de este heterogéneo grupo de autores (Buñuel, Lorca, Helios, Alberto, Sánchez Saornil y Lam), diremos, apunta a la reconfiguración libertaria de un orden (estético y político) percibido como opresivo, y cuya representatividad dogmática, según el anarquismo, tiende inexorablemente a la naturalización de lo dado frente a lo posible.

Por otra parte, la inestabilidad institucional hasta aquí señalada es igualmente inseparable del problemático proceso de modernización de España, un país cuyas características sociales, políticas y culturales a comienzos de la década de 1930 revelan una enorme desigualdad social y una marcada asimetría territorial. El empuje simultáneo de vanguardias y anarquismo en España, por tanto, recoge dos respuestas modernizadoras, no siempre alineadas, frente al estancamiento propio de la Restauración. Nuestro análisis, por tanto, se desmarca de una determinada tradición crítica que concibe el movimiento libertario español como fenómeno pre-moderno (Díaz del Moral, Brenan), cuando no directamente "primitivo" (Hobsbawm). Consecuentemente, nuestro enfoque sitúa las vanguardias y el anarquismo españoles como fenómenos asociados al binomio modernización-modernidad, lo cual explica que una parte importante de sus discursos se apoye en nociones como "progreso", el *thelos* revolucionario, el "sujeto autónomo" o el concepto universalista de "humanidad". En este sentido, el anarquismo en la España republicana, lejos de constituir una excepción idiosincrática o local, es un fenómeno propio de la modernidad contemporánea, y ha de ser inscrito en un marco más amplio. La Gran Guerra, la caída de los viejos imperios (otomano, austrohúngaro, ruso), las sucesivas revoluciones socialistas (México, Rusia, Alemania, Hungría), el avance del fascismo en Italia y Alemania, y la gran Depresión de 1929, provocarán cambios tectó-

nicos a nivel global, y recrudecerán en España muchas de las tensiones largamente arrastradas desde el siglo XIX. El anarquismo, y las vanguardias artísticas, serán dos de esas respuestas.

Nos acercamos así a 1930, comienzo cronológico de nuestro estudio. No obstante, a fin de situar a los actores de esta historia, conviene retroceder un poco en el tiempo. Apenas tres años antes, en 1927, la CNT continúa ilegalizada, y Primo de Rivera continúa aplacando con puño de hierro cualquier atisbo confederal. Para los libertarios, la Dictadura (1923–1930) supuso un periodo de exilio, clandestinidad y reorganización, donde destaca la formación de la FAI (Federación Anarquista Ibérica) en Valencia en 1927, llamada a mantener la “pureza” de los ideales anárquicos dentro de la CNT. Publicaciones libertarias como *La Revista Blanca*, *La Novela Ideal*, *El Productor* o la posterior *Tierra y Libertad* dieron voz a esta nueva formación, y sirvieron de plataforma para enconados debates dentro del movimiento. Así, el anarquismo ibérico entra de forma más o menos consciente en un periodo decisivo de su historia, caracterizado por la tensión entre “faístas” (o maximalistas) y “posibilistas” (partidarios de la maduración gradual del movimiento y de la negociación con otras fuerzas sociales).<sup>3</sup> Este mismo año, 1927, Giménez Caballero da inicio a una de las publicaciones vanguardistas más influyente del país, *La Gaceta Literaria*, por la que pasarán algunos de los nombres más destacados del arte nacional e internacional. 1927 es también un momento decisivo en la trayectoria vital y artística de los autores que trataremos en este libro. Un grupo de jóvenes escritores, entre los que se encuentran García Lorca y su “generación”, conmemora el tricentenario de la muerte de Góngora en Sevilla, y pronto se erigirán como relevo literario de la nueva república. En los alrededores de Atocha, un panadero y escultor toledano, Alberto Sánchez, junto a su amigo el pintor Benjamín Palencia, deambulan por los caminos y rastrojos del sur de Madrid, experiencia germinal de la llamada “poética” de Vallecas, al tiempo que una joven telefonista madrileña, Lucía Sánchez Saornil, poeta ultraísta y sindicalista de la CNT, comienza su labor de organización en las huelgas de Telefónica de esta misma ciudad. El dibujante sevillano Helios Gómez, exiliado político anarquista, es expulsado en 1927 de París por participar en las protestas por la muerte de Sacco y Vanzetti, y se dirige a la que será una de sus grandes escuelas, Berlín.

---

<sup>3</sup> Para una primera aproximación a este periodo del anarcosindicalismo ibérico, véase Casanova, *De la calle al frente. El anarcosindicalismo en España*.

También en 1927, un joven cubano llamado Wifredo Lam, tras cinco años como estudiante de pintura en Madrid, pasa el verano dibujando el campo castellano y sus gentes en un pequeño pueblo de Cuenca, y en pocos meses visitará su primera exposición de arte de Guinea y el Congo en la capital del país, madurando lentamente la que será una de las estéticas “primitivistas” y postcoloniales más transgresoras del arte contemporáneo. En torno a esas fechas, un estudiante aragonés llamado Luis Buñuel, que por entonces reside en Francia, narra un extraño sueño de lunas y navajas a su amigo el pintor Salvador Dalí, que pronto dará pie al primer *film* surrealista español: *Un perro andaluz* (1929). Así llegamos a 1930, momento en que este pequeño grupo de artistas, entre otros muchos y valiosos nombres del periodo republicano, tratarán con sus propuestas de vanguardia agitar, una vez más, la realidad artística y social española. Un fuerte clima de cambio comienza a hacerse más y más presente en el país, cuya sacudida de las viejas estructuras de la Restauración, como hemos señalado, tendrá un fuerte componente libertario tanto en lo político como en lo cultural. No obstante, la historia conjunta del anarquismo y las nuevas tendencias artísticas en España había comenzado mucho antes y merece un breve repaso.

## 1.2. EL ANARQUISMO Y LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS RENOVADORES

### 1.2.1. *Vanguardias artísticas y movimiento libertario en España: breve panorámica*

El alineamiento entre artistas y movimientos políticos es siempre un proceso complejo y problemático, y resultaría simplificador trazar una correspondencia exacta, de modo que apuntaremos algunas afinidades generales tratadas previamente por la crítica. En el cambio del siglo XIX al XX, destacamos la labor del pedagogo anarquista Francesc Ferrer i Guardia, fundador de la Escuela Moderna, que fue sin duda una de las figuras más importantes, tanto en España como internacionalmente, en la difusión de los métodos pedagógicos libertarios, y por cuyas aulas pasaron importantes artistas e intelectuales. En la órbita de la Escuela Moderna de Nueva York (el llamado *Ferrer Center*, fundado por Emma Goldman en 1910), figuran vanguardistas tan influyentes como Man Ray, Marcel Duchamp o Francis Picabia, y entre sus colaboradores hallamos intelectuales de la talla de Jack

London, John Reed, Alexander Berkman, Upton Sinclair, Hart Crane, Wallace Stevens, William Carlos Williams, Margaret Sanger, Isadora Duncan, Eugene O'Neill o los pintores Adolf Wolff y Robert Henri (Antliff 27). Esta apuesta por una educación laica y moderna en España, en la línea de la Institución Libre de Enseñanza, rompía con el monopolio educativo de la iglesia católica, lo cual supuso un importante precedente en la renovación educativa y cultural en este y otros países del periodo.

En Madrid, muchos autores de la generación del 98 mostraron por entonces gran cercanía con el movimiento anarquista (Baroja, Valle-Inclán, Unamuno, Maeztu), llegando incluso a tomar parte activa en su organización, como en el caso de José Martínez Ruiz "Azorín" o el ensayista Rafael Barrett, más conocido por su trabajo en América del Sur. También fue anarquista en sus primeros años el periodista gallego Julio Camba, y un ya consagrado Blasco Ibáñez, cuyo republicanismo laicista y federalista lo acercaban a este movimiento, escribió varias novelas de temática ácrata. Importantes artistas catalanes del cambio de siglo también se empaparon de las ideas libertarias. Modernismo, bohemia y anarquismo se entremezclaban en la obra de autores tan importantes como Joaquim Sunyer, Ramón Casas, Santiago Rusiñol e Isidro Nonell, y en la de escritores afincados en Madrid como los citados Valle-Inclán, Baroja, el propio Gómez de la Serna o el decadentista Antonio Hoyos y Vinent. Tal correspondencia entre anarquismo y artistas resultó igualmente decisiva en el viraje vanguardista de figuras tan determinantes como Pablo Picasso, Juan Gris o Joan Salvat-Papasseit, y dejó una fuerte impronta en vanguardistas latinoamericanos cuya estadía en España resultó clave en la introducción de las nuevas estéticas, como Joaquín Torres García, Rafael Barradas o Vicente Huidobro.<sup>4</sup>

Tras la Gran Guerra, en el contexto europeo y latinoamericano, el número de artistas cercanos a círculos libertarios disminuye si se compara con otros movimientos políticos coetáneos (liberalismo,

---

<sup>4</sup> Sobre la relación entre el modernismo español y el anarquismo véase Litvak, *España 1900: Modernismo, anarquismo y fin de siglo*; sobre Gómez de la Serna y la influencia del anarquismo individualista finisecular, de raíz stirneriana y nietzscheana, véase Navarro Domínguez, *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna (1905-1912)*; para una aproximación a Antonio Hoyos y Vinent véase Alfonso García, *Antonio de Hoyos y Vinent, una figura del decadentismo hispánico*; sobre la influencia del anarquismo en Pablo Picasso véase Leighton, *Re-ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*.

marxismo, y en cierta medida el fascismo). Este periodo entraña en general un curioso cambio en lo que respecta a la relación artistas-movimiento, ya que la eclosión libertaria de las estéticas de vanguardia no se tradujo, en el caso de creadores y críticos, en una adscripción explícita y masiva al anarquismo político como ocurriera en las décadas anteriores (recordemos aquí a Kropotkin trabajando mano a mano con William Morris o los post-impressionistas franceses), aunque sí en una materialización cultural y artística, consciente o no, de sus principios (Weir 4). No obstante, la relación directa entre artistas de vanguardia y el movimiento libertario siguió siendo significativa. Los comienzos de muchos dadaístas y sus herederos surrealistas, como es el caso de Duchamp, Picabia o Man Ray en el citado *Ferrer Center*, o la variante berlinesa de Hugo Ball, George Grosz, y John Hartfield,<sup>5</sup> son tal vez los ejemplos más conocidos de este *ethos* libertario de entreguerras, que como sabemos evolucionó, en el caso del grupo de André Breton, a trabajar “al servicio de la revolución” bajo postulados marxistas. El movimiento bretoniano, que pronto se daría a conocer en España, aspiraba nada menos que a “cambiar la vida” y “transformar el mundo”, y en su voluntad de distinguirse de otras corrientes estéticas (cubismo, expresionismo, futurismo) se autodefinía como una suerte de “estado espiritual revolucionario”, una actitud contestataria que afectaba a todas las esferas de la vida, incluida la política. La relación entre surrealismo y anarquismo en Francia no siempre fue fluida en sus orígenes, en parte por la apuesta bretoniana por aliarse con el Partido Comunista Francés: “¿Por qué no pudo operarse en ese momento una fusión orgánica entre elementos anarquistas propiamente dichos y elementos surrealistas? Veinticinco años después, yo todavía me lo estoy preguntando” (Coelho 21), se lamentaba André Breton en la década de 1950. También son sabidas las primeras influencias libertarias en los futuristas italianos y rusos (Wiedemann 53), cuyas derivas se caracterizaron por su asimilación en dos aparatos de estado de muy distinto signo, el fascista y bolchevique. En el caso de España, este distanciamiento relativo entre anarquismo y vanguardias artísticas tras la Gran Guerra sigue un esquema parecido al descrito, con la importante diferencia de que el movimiento libertario, a diferencia del declinar internacional, gozaba todavía de una notable presencia política y de un fuerte apoyo popular

---

<sup>5</sup> Para explorar los orígenes libertarios del dadaísmo alemán, véase Raoul Hausmann, *Correo Dadá: una historia del movimiento dadaísta contada desde dentro*.

en este país. Así, tanto la llamada generación del “14” como la del “27”, con su larga nómina de intelectuales y artistas, gravita mayormente hacia espacios republicanos, socialistas o comunistas. En concreto, el éxito reciente de la revolución rusa (1917) ejerce un fuerte magnetismo entre la intelectualidad mundial, y España no será una excepción. Figuras emergentes como Alberti y María Teresa León, internacionalistas como Josep Renau y el propio Picasso, autores latinoamericanos residentes en Madrid como Nicolás Guillén o Pablo Neruda, o nombres tan respetados en el anarquismo como Ramón J. Sender, por citar algunos ejemplos bien conocidos, integran esta nómina creciente de intelectuales afines al fenómeno soviético en la década de 1930. El viraje soviético de anarquistas como Helios Gómez (en 1930) y Ramón J. Sender (en 1934) resulta muy representativo de la atracción de la causa rusa entre las izquierdas artísticas, incluida la libertaria. Sus escritos del momento ofrecen un testimonio muy interesante sobre sus razones para este cambio tan significativo.<sup>6</sup> Por otra parte, al menos desde el Regeneracionismo de principios de siglo, una parte importante de la clase intelectual española abraza la idea de “revolución desde arriba” de Joaquín Costa y Antonio Maura, y esta lógica perdura, y en algunos casos se acentúa, entre las posteriores generaciones de pensadores.

Ahora bien, más allá de estas importantes inercias históricas, las causas del relativo “divorcio” en la España de entreguerras entre un movimiento sociopolítico masivo como el libertario, uno de cuyos ejes de acción era la emancipación cultural, y una intelectualidad local ávida de cambio, esa que el crítico José Carlos Mainer denominó la “Edad de plata”, son mucho más diversas y complejas, y habría que buscarlas en ambos bandos. Así lo expresaba el pedagogo libertario Francisco Carrasquer, testigo y participante de aquel periodo: “Ni con una docena de vidas acabaría yo de digerir esa triste constatación histórica: que nuestra ‘intelligentsia’ no hubiese puesto atención en el fenómeno más importante de la historia social de todo el siglo XX: la prodigiosa expansión libertaria en España” (26). Acto seguido, reprimina a Felipe Alaiz, escritor libertario e importante figura en la prensa confederal, de haberse “despegado” y dado la espalda “a toda la galería de escritores en ciernes que frecuentaba” y no haber “servido de hilo conductor” entre los nuevos artistas y las bases libertarias

---

<sup>6</sup> Para un estudio detallado sobre este periodo en España véase Mayte Gómez, *El largo viaje*.

(26). Y a continuación concluye: “Y digo esto a conciencia, por estar convencido de que la ‘intelligentsia’ sin pueblo no es nada, pero también de la verdad inversa, porque entre una y otra ha de privar un sistema de relaciones fundadas en derechos y deberes de movimiento recíproco” (27). Esta última afirmación sería igualmente válida fuera de las fronteras españolas. Como bien ha señalado el antropólogo David Graeber, existe una fuerte conexión entre imaginación “artística” y “política”, es decir, entre la experimentación con formas de creación no alienantes y la capacidad para imaginar y poner en práctica alternativas sociales y organizativas (8). Dice Graeber: “In fact, I would suggest, revolutionary coalitions always tend to consist of an alliance between a society’s least alienated and its most oppressed. And this is less elitist a formulation than it might sound, because it also seems to be the case that actual revolutions tend to occur when these two categories come to overlap” (9). Así, si bien es cierto, como lamenta Francisco Carrasquer, que una parte importante de la *intelligentsia* española de entreguerras se mantuvo formalmente al margen del anarquismo, conviene matizar tal distanciamiento. No faltaron ejemplos de autores vanguardistas que, en un momento u otro de su carrera, se comprometieron abiertamente con la causa confederal, desde los más conocidos como Pedro Garfias, Remedios Varo, Joan Salvat-Papasseit, Luis Buñuel, León Felipe, Ramón J. Sender o Lucía Sánchez Saornil a los más olvidados pero enormemente influyentes en su momento, como Ramón Acín, Helios Gómez, Andrés Carranque de Ríos, Baltasar Lobo, Josep María de Sucre, Manuel Monleón, Joan Baptista Acher (“Shum”), Carles Fontseré, Armand Guerra, Felipe Alaiz o José Luis González Bernal, por citar algunos ejemplos.

Es importante recalcar que, paralelamente, en el seno del movimiento anarquista existe un fuerte debate sobre la pertinencia de las vanguardias como arte político, similar al que hubo previamente en torno al Modernismo. ¿Eran las vanguardias un arte eminentemente burgués y elitista, o, por el contrario, latía en su seno un inconformismo compatible con el fenómeno libertario? *La Revista Blanca*, una de las publicaciones ácratas más influyentes y que dirigía la familia Urales (Federico Urales, Soledad Gustavo y Federica Montseny) participó activamente en este debate, y se convirtió en uno de los focos obreristas de opinión más críticos con los *ismos*. En su segunda etapa (1923–1936), la revista adoptará una actitud doctrinaria reflejada en afirmaciones tan contundentes como la siguiente, publicada en 1925: “Los intelectuales, se digan anarquistas, socialistas, comunistas o re-



publicanos, siempre representan una inmoralidad dentro de las sociedades obreras” (Termes 397). Y en lo referente a los *ismos* literarios, esta misma revista afirmaba en julio de 1929:

Ahora, como antes, siempre habrá una vanguardia moral. Una vanguardia construida por los que entienden de forma espontánea y natural las ideas, los problemas y las inquietudes que hay en el mundo . . . Esta es la vanguardia moral y verdadera. Y, con ella, ¿qué tiene que ver la vanguardia literaria? (Termes 398)<sup>7</sup>

Tal desconfianza hacia el intelectual, especialmente por su origen burgués, y hacia el carácter elitista de los *ismos*, será común entre ciertos círculos anarquistas del periodo, y explicaría en parte del citado “divorcio”. Por otro lado, la plataforma estatal que significó la Segunda República para el arte nuevo hizo gravitar a muchos creadores hacia espacios no libertarios, iniciando “una larga dinámica de proposiciones al poder político . . . para construir la nueva ideología artística que sirviese de patrimonio al nuevo Estado” (Brihuega 50). Tampoco debemos olvidar las motivaciones más prosaicas de este viraje hacia el aparato estatal e institucional, como son la situación de una clase intelectual sumida en la crisis económica post 29 y sin un mercado artístico consolidado. Desde una perspectiva crítica y conservadora, Giménez Caballero ironiza al respecto en 1935:

¿Quién comprará lo que pintemos? ¿Quién comprará lo que aún nos queda pintado? ¡Acudamos a las Exposiciones Nacionales! ¡Acudamos a implorar al Estado! ¡Que nos compre el Estado! ¡Que nos emplee el Estado! Y así pasó por ejemplo en España. Gran parte de los *fauves* españoles, de los *independientes*, de los *ibéricos*, de los *vanguardistas*, de los *libertarios*, van terminando como profesores de dibujo en Institutos estatales de Segunda enseñanza. (393)

Más allá de que Giménez Caballero señale una realidad sociológica, a partir de 1930 encontramos importantes ejemplos de vanguardistas (como el caso paradigmático de Josep Renau) que no se conformaron con ocupar acriticamente ese nuevo espacio cultural/institucional que

---

<sup>7</sup> Para un estudio detallado sobre la posición de esta influyente revista en el debate vanguardista véase, López Campillo, “Vanguardia burguesa y cultura anarquista en la *Revista Blanca* (1923–1936)”.

proporcionaba la república, sino que lo concibieron como resorte para un nuevo orden social (de clase) y un nuevo tipo de público (no elitista). De este modo, las inercias burguesas del nuevo régimen y sus partidos entrarán en constante conflicto con las pretensiones de artistas cercanos a posiciones revolucionarias. Así, la lógica libertaria y su crítica institucional, defenderemos, siguió ejerciendo un fuerte influjo (directo o indirecto) entre autores recelosos de su asimilación por parte del aparato estatal y partidista, como veremos en el caso del escultor Alberto Sánchez (ver cap. 6).

Volviendo a la militancia libertaria, la compleja dinámica vanguardias-anarquismo, insistimos, no puede reducirse a un simple rechazo y distanciamiento mutuo en la España prebélica. Publicaciones anarquistas tan importantes para los *ismos* como *Estudios*, *Umbral*, *Orto* o *Tiempos Nuevos*, por citar las más conocidas, mantuvieron una relación abierta y facilitadora con las nuevas estéticas, y en sus páginas se entablaron importantes conversaciones sobre el arte nuevo y sus posibilidades políticas. Por otra parte, recordemos que *Los Quijotes* (1915–1918), revista madrileña dirigida por el anarquista Emilio González Linera,<sup>8</sup> actuó como importante puente editorial entre el modernismo tardío y los escritores ultraístas (Osuna 15), o que una publicación tan icónica de la vanguardia catalana como *Un enemic del poble* fue concebida y dirigida por el entonces libertario Joan Salvat-Papasseit. Asimismo, renombrados críticos anarquistas como Herbert Read en Inglaterra, y Carl Einstein en Alemania/Francia, se convertirán en figuras clave de la renovación estética en Europa. Su influencia en autores residentes en España fue más bien indirecta, y llegará a través de corrientes como el cubismo, el surrealismo, el llamado “primitivismo” o la vanguardia comprometida. No obstante, dada la centralidad de Read y Einstein con respecto al arte del periodo, y su mutua contribución a los procesos revolucionarios en España, situaremos brevemente a estos dos autores.

### 1.2.2. *Einstein y Read: dos anarco-críticos en el vendaval de los ismos*

Carl Einstein (1885–1940) fue un escritor y crítico judío-germano que participó en los movimientos artísticos y políticos más rupturistas

---

<sup>8</sup> Para más información sobre González Linera, *Los Quijotes* y su relación con la figura de Sánchez Saornil, ver sección 4.2

del periodo. Su estudio pionero sobre la escultura africana (*Negerplastik*, 1915) fue la primera gran valorización teórica del arte africano en Europa, y tuvo un enorme impacto en la nueva estética, en particular en el cubismo. A caballo entre Alemania y Francia, Einstein entabló una estrecha relación profesional y personal con Picasso, Braque, Gris, Grosz y Daniel-Henry Kahnweiler. Junto a Georges Bataille y Michel Leiris, funda y dirige en 1932 la revista parisina *Documents*, donde dialoga críticamente con el surrealismo “heterodoxo” y tendrá gran influencia en este movimiento. Mediante su dialéctica entre lo “tectónico” (estructura formal de los objetos) y lo “alucinatorio” (liberación de la subjetividad hasta alcanzar la raíz colectiva, no egocéntrica), analizó el potencial liberador de ciertas vanguardias, entre las que destaca su análisis de la obra picassiana. Como ya apuntamos, para Einstein es en la “discordancia entre lo alucinatorio y la estructura de los objetos donde reposa nuestra ínfima posibilidad de libertad: una posibilidad de cambiar el orden de cosas” (Vicium 117). Cuando lo tectónico y lo alucinatorio se plasman por separado, dice este crítico, sea mediante el formalismo cubista o a través del automatismo surrealista, el potencial humano se topa con callejones sin salida. Es en la síntesis “tectónico-alucinatoria”, entre lo formal y lo liberador-colectivo, donde Einstein identifica la grieta para reordenar la realidad y transformarla. Artísticamente iniciado en el dadaísmo berlinés, el pensamiento y la acción política de Einstein siempre estuvo ligada a los movimientos revolucionarios antiautoritarios (espartaquismo alemán y anarquismo), lo que le condujo con 51 años a alistarse como combatiente en la Columna Durruti (1936–1938). Cansado de una intelectualidad que consideraba alejada de la acción, vivió de primera mano en las colectividades libertarias aragonesas la concreción de una gran “obra de arte” de las masas: “En la columna Durruti sólo se conoce la sintaxis colectiva. Los camaradas enseñarán a los literatos cómo reformar la gramática en el sentido colectivo” (Ontañón), clamaba en la radio cenetista durante el entierro de Durruti. Ya en enero de 1939, en carta a Picasso desde París, afirmaba: “Los españoles han llevado a cabo durante la guerra mismos progresos extraordinarios. No más analfabetos, los soldados y los obreros entienden las cosas políticas y otras muchas cosas mejor que los monos intelectuales afuera” (Ontañón). La apuesta sin retorno por una “gramática colectiva” de las masas revolucionarias sumió a Einstein en una profunda melancolía tras la derrota en España, huyendo a través de los Pirineos entre los cientos de miles de refugiados republicanos.

Al igual que su homólogo Walter Benjamin, Carl Einstein se suicidó en la frontera entre Francia y España ante el avance inminente del nazismo en 1940.

Por su parte Herbert Read (1893–1968), heredero de autores anglosajones (John Ruskin, William Morris y Oscar Wilde) muy influyentes en la cultura ácrata española del cambio de siglo, fue tal vez el crítico de arte moderno más influyente en Inglaterra. Artista plástico, escritor y director de importantes instituciones artísticas británicas, su extensa obra atraviesa por muchas etapas, en ocasiones encontradas entre sí, de modo que extraeremos los puntos donde más claramente se refleje su ideario anarquista. Para Read, todo arte emanaba de un contexto cultural con raíces propias y definitorias, una suerte de “cultura nacional” o local que no podía imponerse desde arriba. Defensor de la “intuición” bergsoniana frente al intelecto cartesiano, abogó por el “superrealismo” (surrealismo) para escapar del extravío occidental racionalista. Criticó la mercantilización del arte, ya que según él, interfería o eliminaba el “proceso de conocimiento” propio de toda creación, hecho que consideraba consustancial a la experiencia humana. Entre 1937 y 1943, además de defender a los anarquistas españoles y su revolución, aparecen sus textos más comprometidos, y en gran medida utópicos: el artista revolucionario, según Read, debía negar y destruir la ideología burguesa del arte (racional, utilitaria, mercantil, profesionalizada), y trabajar desde ya su alternativa estética hasta la llegada del tiempo propicio para su uso. Tal tiempo futuro se caracterizará por el fin de la explotación capitalista y la consiguiente liberación de la creatividad humana. Entonces, la cultura desaparecerá, “se irá al infierno”, y con ella el artista como trabajador profesionalizado del ámbito estético, en la línea de la apuesta de Carl Einstein por la obra colectiva de las masas. Así lo formulaba en 1941: “to hell with the artist. Art as a separate profession is merely a consequence of culture as a separate entity. In our Democratic Order there will be no precious or privilege beings called artists. There will only be workers”. Y añade, “there will be no despised and unprivileged beings called workers: There will be only artists” (Adamson 327). Tal vez, una de sus líneas críticas más relevantes para nuestro análisis sea su conexión entre creación y conocimiento, y cómo el proceso creativo, necesariamente no alienado, abre espacios de indagación por sí mismos transformadores. En 1943, en *Art and Education*, resumía este enfoque afirmando que el arte no es tanto una materia para ser enseñada como un método para enseñar cualquier materia (Adamson

330). De este modo, entender las vanguardias y las prácticas libertarias como método de conocimiento e intervención no autoritario, y no tanto como objetos museificables y en consecuencia gobernables, es una de las ideas clave de Read que atravesará todo nuestro libro. Tanto Read como Einstein mostraron siempre una fuerte vinculación con el anarquismo español, y algunas de sus ideas-fuerza sobre la relación arte-sociedad (rechazo a la mercantilización burguesa, superación de la división trabajo manual vs. intelectual, arte como proceso de conocimiento, arte con raíces locales y colectivas) tuvieron su equivalente en la España del periodo, bien sea por influencia de estos autores, o bien como parte del legado romántico y libertario en que se inscribían.<sup>9</sup> A este respecto, una serie de notas sobre la especificidad del vanguardismo español resultan necesarias.

### 1.3. LA ESPECIFICIDAD VANGUARDISTA ESPAÑOLA

#### 1.3.1. *Encuadrando los ismos: algunas puntualizaciones sobre el caso español*

Primeramente, la implantación y consolidación de las vanguardias en España (1909–1930), al igual que su complejo proceso de modernización como país periférico, destaca por una temporalidad tardía con respecto al resto del continente, por su asimetría regional interna y por ser un fenómeno fundamentalmente urbano (Barcelona, Madrid, Valencia, Zaragoza, Bilbao, Sevilla, Tenerife). Esta compleja posición frente a centros europeos como París, Roma o Berlín genera una dialéctica de emulación-reinvención de las corrientes extranjeras (expresionismo, cubismo, futurismo, dadaísmo, constructivismo, surrealismo), insertándolas de un modo diverso en la propia tradición y circunstancias concretas. Así, en el arte español del periodo no se observa una “distinción nítida de tendencias” (Brihuega, *Manifiestos* 77), por lo que normalmente recurriremos al término genérico “vanguardias” (y a sus sinónimos, como “ismos”, “arte nuevo” o “nuevas estéticas”). Hablar de corrientes específicas, como el caso del “surrealismo” lorquiano o el “futurismo/constructivismo” de Helios Gómez,

---

<sup>9</sup> Para una primera aproximación a estos autores, véase Adamson, esp. “The Critical Modernism of Herbert Read”; para Carl Einstein, véase el estudio de Uwe Fleckner en su edición de *El arte como revuelta* de Einstein.

por citar dos ejemplos de este estudio, resulta problemático dado el carácter asincrónico, ecléctico y complejo de esta inserción peninsular. Igualmente, la rápida expansión del capital y de las tecnologías de comunicación de masas (prensa, radio, cine) tras la Primera Guerra Mundial, altera la dinámica centro-periferia en favor de sus manifestaciones culturales en los márgenes. Si bien esta expansión de los focos culturales no se traduce de forma directa en nuevos equilibrios geopolíticos, sí que altera sustancialmente la forma en que regiones como España o América Latina intervienen en el campo cultural internacional (Geist y Monleón xxx). A modo de ejemplo, recordemos que una parte significativa de los nombres más reconocibles de las vanguardias históricas proceden de espacios políticamente periféricos: Joyce, Huidobro, Tzara, Mayakovski, Paz, Kafka, Picasso, Rivera, Dalí, Carpentier, Buñuel, Chagall, Borges, Neruda o Kandinsky.

Desde el punto de vista metodológico, cabe señalar que la producción de autores españoles residentes en el extranjero, como el caso de la Escuela de París (Picasso, Joan Miró, Juan Gris, María Blanchard, Vázquez Díaz), operará de modo distinto a ambos lados de la frontera, dada la especificidad de la escena artística (galerías, revistas, críticos, público, mercado) y política de cada país (Brihuega, *Manifiestos* 77). En esta misma línea, la presencia en España de autores foráneos, de sus producciones o sus plataformas (revistas, manifiestos, asociaciones) pueden ser incluidas como parte del fenómeno vanguardista español. La experiencia del dadaísmo en Barcelona durante la Primera Guerra Mundial (Craván, Picabia, Marie Laurencin, Albert Gleizes, Robert y Sonia Delaunay, entre otros), de los surrealistas franceses en Tenerife (Breton, Lamba, Péret) o de autores latinoamericanos (Barradas, Torres García, Huidobro, Norah Borges, Jorge Luis Borges, Vallejo, Guillén, Carpentier, Paz, Neruda, Lam, entre otros) en importantes enclaves vanguardistas como Madrid, Sevilla, Barcelona, Zaragoza o Tenerife, por citar casos bien conocidos, resultó determinante para el desarrollo de la vanguardia española, y como tal debe ser incorporada. Frente a lecturas basadas exclusivamente en la filiación nacional de los autores, en nuestro análisis primará el contexto de producción, circulación y recepción de estas experiencias artísticas vanguardistas, lo cual explicaría la inclusión del pintor cubano Wifredo Lam en este estudio. En esta misma línea, la exploración de las dinámicas entre autores y corrientes a ambos lados del Atlántico, tanto en español como en portugués, ha sido uno de los recientes enfoques críticos que más ha contribuido a renovar los estudios sobre este periodo, desde el volumen de Geist y

Monleón (1999), hasta los recientes trabajos de Millares (2014 y 2017) y Martínez Pérsico (2019).

En torno a 1930, el arte nuevo es ya un fenómeno bien conocido por el receptor habitual de los medios de masas, y algo totalmente asentado entre artistas e intelectuales españoles, tal y como muestra la famosa encuesta “¿Qué es la vanguardia?” de *La Gaceta Literaria*. En dicha encuesta, Giménez Caballero pide a 34 intelectuales una valoración estética y política sobre la etapa previa, la de la “vanguardia” (nótese la consolidación del término y del fenómeno). Predomina en las respuestas una sensación de agotamiento de la novedad, y de cierta inoperancia del arte nuevo ante los problemas sociales del momento, lo que dará pie a un intenso proceso de revisión política de sus postulados. Autores y críticos que en las décadas de 1910 y 1920 abordaban la necesidad de renovar el lenguaje artístico heredado (de corte realista, noucentista, modernista o decadentista), y que en un primer momento se limitaron a atacar a algunos de los nombres e instituciones oficiales, a principios del periodo republicano irán un paso más allá, y aspirarán de forma explícita y sistémica a transformar las viejas relaciones entre el autor, el lenguaje y la sociedad (formas de producción, circulación y recepción de la obra). En otras palabras: las vanguardias españolas, en su vertiente más intencional surgida en torno a 1930, acometerán concienzudamente la tarea de transformar la institución artística burguesa. Dilucidar el éxito o fracaso de esta empresa, insistimos, no es el principal objetivo de este estudio, sino más bien el de explorar posibles zonas de iluminación arrumbadas por la brutalidad del siglo XX. O en palabras del propio Walter Benjamin: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro” (307).

Este proyecto revolucionario vanguardista (y mayormente progresista, salvo el falangismo de autores como Giménez Caballero o Ramiro Ledesma Ramos),<sup>10</sup> se encuentra ante una situación paradójica

---

<sup>10</sup> Para adentrarse en la principal reflexión filofascista en España sobre el arte moderno, escrita en 1935, véase *Arte y Estado*, de Ernesto Giménez Caballero; para un estudio introductorio sobre este texto, véase Selva Roca “Exaltación y profecía de una estética fascista”; para un estudio completo sobre la evolución ideológica de este autor, véase Selva Roca, *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*; para un estudio detallado sobre la reflexión vanguardista de Giménez Caballero anterior a la Segunda República véase Anderson, “From Within and Without: Critical Writings on the Avant-Garde (1925–1931)”.

con respecto a la Segunda República española. Por un lado, muchos de estos artistas y sus movimientos estéticos buscarán el cobijo institucional de un nuevo régimen republicano abierto a la modernización y democratización del país. Por otro lado, la inestabilidad de dicho régimen, la pujanza de las fuerzas reaccionarias y la insatisfacción de algunos artistas ante lo que consideraban políticas moderadas o insuficientes por parte del gobierno, generará en ciertos casos una situación de tensión institucional entre artistas revolucionarios y la propia república.

A esto habría que añadir una contradicción de corte más profundo, que tendría que ver con las dinámicas propias de ciertos movimientos culturales y su relación con el Estado. Si asumimos la lógica libertaria de las vanguardias históricas, esto es, su resistencia a la institucionalización/representación (simbólica, política, artística) como dinamizador interno, el choque con las formas de Estado (según el anarquismo, matriz de la esfera económica y cultural dominantes) resulta casi inevitable. Así lo observamos en países europeos de distinto signo político (Alemania, Italia, URSS, Francia, Gran Bretaña), donde el impulso inicial de ciertos movimientos artísticos rupturistas termina siendo instrumentalizado, cuando no coaccionado o directamente perseguido, por los aparatos políticos y culturales de poder. Recordemos aquí la persecución del régimen nazi al llamado “arte degenerado”, la supresión del constructivismo y el futurismo ruso en favor del llamado “realismo socialista”, la asimilación del futurismo por parte del fascismo italiano, o los constantes choques de los grupos surrealistas con las leyes de la república francesa. Esto es, la crítica a la institucionalización, propia del arte nuevo, encuentra sus límites en la dinámica centrípeta y absorbente de los aparatos de poder. Más concretamente, tal tensión se hace visible en la interacción entre una esfera artística en plena transformación y los diversos aparatos de poder político, social y cultural en liza, que incluyen tanto al Estado como a aquellas organizaciones que, consciente o inconscientemente, reproducen sus lógicas jerárquicas, centrípetas y oligárquicas (partidos revolucionarios, sindicatos obreros, grupos artísticos) (Ver capítulo 6). En el terreno estrictamente cultural, baste aquí recordar la fuerte polémica en torno a André Gide tras su crítica a la URSS en torno a 1936, las “excomuniones” internas del grupo bretoniano, así como sus constantes desencuentros con el Partido Comunista francés, o las diatribas anti-vanguardistas y anti-intelectuales de la *Revista Blanca* y otros focos libertarios.



Como a continuación veremos, el conflicto entre compromiso colectivo y autonomía artística se convirtió en uno de los debates más “urgentes” entre la intelectualidad mundial del momento, un debate necesariamente recurrente ya que apunta al papel del arte en su relación intrínseca con lo social. En líneas generales, coincidimos con Marina Bianchi cuando afirma que tal tensión entre arte y sociedad, en el caso vanguardista, ha de ser entendida como productiva y no excluyente, ya que ruptura estética y reformulación social forman parte de una misma búsqueda: “. . . toda Vanguardia o Neovanguardia emerge de la disconformidad, de un sentimiento de alienación y malestar que, a su vez, genera un anhelo de rebeldía y toma de posición frente a la organización social” (25). De este modo, la ya agotada distinción entre una vanguardia “esteticista” y otra “comprometida” creemos que debe ser puesta en entredicho, hablando mejor de posicionamientos concretos de las propuestas artísticas respecto a los diversos campos (estético, político y económico), o del potencial metapolítico (en el sentido rancieriano) de dichas propuestas.

Por otro lado, paralelamente al debate “autonomía artística-compromiso” (que a su vez situaremos en el más amplio debate sobre la modernización del país), las vanguardias incorporan una serie de discusiones identitarias muy presentes en España, y que podríamos organizar en torno a tres ejes principales:

a) La compleja relación de las vanguardias (de raíz internacionalista) con la identidad nacional o regional en que se inscriben, donde destacarán autores como Joan Salvat-Papasseit en Cataluña, el grupo de *Gaceta de Arte* en Tenerife, el grupo de Vallecas (referido por la crítica como “primera escuela” o “poética” de Vallecas) en Madrid, o el neopopularismo de autores como García Lorca o Alberti (sobre la poética vallecana, ver capítulo 6).

b) La fascinación de los nuevos artistas por el llamado “arte primitivo”, concebido en muchos casos como enmienda a la decadencia occidental burguesa y a su dominación colonial, con Pablo Picasso y sus máscaras africanas como ejemplo más reconocible. No obstante, esta inversión de valores por parte de muchos jóvenes vanguardistas continuará inscrita, como veremos, en lógicas marcadamente eurocéntricas y neocoloniales (ver capítulo 7).

c) La articulación de la identidad de género y sexual dentro de las nuevas corrientes artísticas, donde destacan autoras como María Blanchard, Maruja Mallo, Norah Borges, Olga Sacharoff, Ángeles Santos, Remedios Varo, las escritoras del 27, o artistas que comienzan a tratar

la homosexualidad en sus textos como el caso de Luis Cernuda o el propio García Lorca (ver capítulo 4).

En suma, estas manifestaciones vanguardistas participan artísticamente en debates de fondo del periodo republicano: el proyecto federalista y la plurinacionalidad, la crisis de la conciencia colonial, que en el caso español se inicia en 1898 y se agudiza con las guerras de Marruecos, y la irrupción del feminismo como fuerza democratizadora y modernizante del país. A continuación, una serie de hitos históricos, ensayos y acontecimientos artísticos nos servirán para situar mejor dichos debates estético-políticos en España, en los que se hallaban plenamente inmersos los autores de este trabajo.

### 1.3.2. *Modernización y nuevas corrientes estéticas: contexto cultural y desbordes del debate “purismo-compromiso” en la España de 1930*

*Estamos hartos de las academias cubistas y futuristas:  
laboratorios de ideas formales: ¿Es que se hace arte para  
ganar dinero y acariciar a los gentiles burgueses?*

*Manifiesto Dadá, 1918 (Tzara 9).*

Como venimos señalando, la introducción, difusión y posterior polarización de las vanguardias en España es un proceso complejo y desigual, tardío y mayormente urbano, ecléctico y fuertemente idiosincrático, geopolíticamente periférico y, aun así, o precisamente por ello, marcadamente protagonista. La delimitación cronológica de este proceso varía de un estudio a otro, pero suele partir de una serie de hitos culturales y editoriales: los primeros contactos con el futurismo de Gómez de la Serna en *Prometeo* (1909); la aparición local de movimientos de posguerra (1918), como el ultraísmo, el creacionismo de Huidobro o la vanguardia literaria catalana, de Salvat-Papasseit, Junoy y J. V. Foix; la exposición de los Ibéricos (1925), coincidiendo con el espaldarazo teórico de la “deshumanización” de Ortega, y *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre; la encuesta sobre las vanguardias de *La Gaceta Literaria* (1930), que junto a la publicación de *El nuevo romanticismo*, de José Díaz Fernández, apunta al final del ciclo de penetración y difusión vanguardista, y da comienzo a uno nuevo, el republicano, caracterizado por la eclosión de nuevos proyectos a menudo grupales y explícitamente politizados; el momento climático de la Exposición Internacional de París y el II

Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (1937); y finalmente, a modo de epílogo, la aparición del postismo en la posguerra (1945), primer vanguardismo español tras la derrota republicana. Así, siguiendo la cronología comúnmente empleada por la crítica, podemos hablar de un periodo minoritario de primeros contactos (1907–1918), una progresiva difusión entre la clase intelectual tras la Gran Guerra (1918–1930) y una etapa final de fuerte polarización ideológica y posterior represión (1931–1939).

Cada uno de estos hitos y periodos ha gozado de enorme atención de los estudios artísticos y literarios, en particular desde la transición democrática, de modo que todo resumen, bibliográfico o de contenido, resultaría extremadamente limitado y parcial, y además escaparía al objeto de este estudio.<sup>11</sup> Frente a este ingente material, y a efectos de nuestro análisis, nos centraremos en un aspecto particular del proceso vanguardista en España: el debate estético-político, que en nuestro periodo se tradujo en las disputas entre el arte “puro/impuro”, “burgués/revolucionario”, y que alcanzó su máxima tensión con la Segunda República. Es por esto que gran parte de la crítica sitúa el parteaguas de este debate en 1930–1931, cronología que en gran medida nos parece acertada, con dos importantes matices que incumben al proceso general de los *ismos*: 1) La propuesta vanguardista, defenderemos, tiene un componente político desde sus orígenes, ya que se enfoca en redefinir la institución artística (Bürger); 2) el proceso vanguardista ha de ser inscrito en un proceso occidental y modernizador de más largo aliento, que se remonta al menos hasta la caída del Antiguo Régimen. Esto es, situaremos la vanguardia como parte integral del denominado “régimen estético” de Rancière. En este nuevo régimen, el arte debe negociar constantemente sus límites constitutivos y su potencia. ¿Qué es el arte y qué puede hacer? serán sus preguntas básicas (Rancière 28). Así, será precisamente esta ausencia de *arkhé*, o de principio regulador del régimen estético (su *an-arkhé* o anarquía) donde radica su contradicción constitutiva, que a

---

<sup>11</sup> Para hacer un trazado de este enorme *corpus* crítico, en lo que se refiere a la literatura española, véase Wentslaff-Eggebert, *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias*; Andrew A. Anderson, *La recepción de las vanguardias extranjeras en España. Cubismo, futurismo, dadá*, esp. Los capítulos dedicados a la bibliografía más actualizada; para una aproximación de conjunto al caso español, véase Brihuega, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales*; Osuna, *Las revistas de la vanguardia española*; Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España: (1907–1936)*. Para más información bibliográfica véase nota 2 de la Introducción.

su vez será su motor dinamizador. Rancière distingue entre el régimen “representativo” o aristotélico, característico del absolutismo monárquico, y el “régimen estético”, surgido con las revoluciones sociales y democráticas ilustradas. Si el régimen aristotélico representativo había establecido la autonomía del arte con base en un orden nítidamente mimético y jerárquico, el régimen estético, en ausencia de jerarquías claras, dinamitó la posibilidad de distinguir el arte de lo extra-artístico. Así, si todo alrededor era arte, o si arte y vida se fundían ¿dónde quedaba ya su singularidad? He aquí la contradicción constitutiva y dinamizadora del nuevo régimen estético según el filósofo francés. Así, la disputa del arte moderno, siguiendo su argumento, no tiene que ver tanto con la tradición como con la definición de arte: “El régimen estético de las artes no comenzó con decisiones de ruptura artística. Comenzó con decisiones de reinterpretación sobre qué es el arte y qué puede hacer” (28).

Ahora bien, en el caso español, ¿cómo situar esta pregunta de qué es el arte y qué puede/debe hacer en el contexto específico de la Segunda República? ¿Hasta dónde conviene retroceder en el tiempo? ¿Qué textos recogen mejor la “prehistoria” inmediata de esta batalla cultural entre arte “puro” e “impuro” de los años 30? ¿Cómo dar cuenta de la relevancia histórica de polémicas, aparentemente superfluas e inconexas, en torno a poéticas, cubos, multitudes, ritmos africanos, hambre, velocidad, telégrafos o sangre en el asfalto? Nos referimos aquí, obviamente, a los debates en torno a la dimensión social del arte, y a su relación con los procesos de modernización, renovación y revolución en la España prebélica, cuya historia inmediata puede rastrearse en las publicaciones de la década de 1920.<sup>12</sup> Este debate, en su versión más tosca, consistió en la formulación de dos posiciones, la “artística” y la “política” (o la “pura” y la “impura”) supuestamente enfrentadas y con intereses contrapuestos. E insistimos: “pureza” y apoliticismo, en nuestro análisis, no son términos equivalentes. Aquí coincidimos con Miguel Ángel García cuando afirma que “no se puede sostener por más tiempo la idea de una vanguardia deshumanizada y pura, ajena a la política, porque si esa vanguardia produce algo es precisamente la ausencia interesada de la

---

<sup>12</sup> Para un análisis de esta polémica en las diversas revistas de la generación del 27, véase Anthony L. Geist, *La poética de la Generación del 27 y las revistas literarias*; para su análisis detallado en *La Gaceta Literaria*, véase Soria-Olmedo, *Crítica y vanguardia*, esp. pp. 273–316.

política, de la ideología, la sociedad y la historia en el nivel textual” (*Cartografías* 48).

Situaremos el epicentro de este debate en torno a 1925–1930, momento de importante reflexión estético-política en España que entronca con los proyectos coetáneos de modernización de España. Según Soria Olmedo “fue la crisis finisecular la que dejó trazada la palestra donde se desarrollaron los combates de la vanguardia, con su dialéctica propia y su propio ritmo de recepción” (*Crítica* 51). Concretamente, fue el “vitalismo finisecular”, según este crítico, el que formó el “suelo” sobre el que posteriormente germinarían los *ismos* (51). Y añade: “En sentido lato, vanguardia es modernidad . . ., por lo que no tardará en ser detectada por las corrientes ideológicas que propugnaban la modernización de España” (51). Según este esquema, movimientos como el “98”, “modernismo”, “noucentismo”, con sus diversos nombres, y la posterior “poesía pura”, el “ultraísmo”, el “creacionismo” o el “superrealismo” peninsular, entrarán en diálogo directo o indirecto con las diversas corrientes ideológicas modernizadoras, incluida la anarquista.

Desde un ángulo estéticamente más autónomo (que no de “desinterés” político), se podría trazar una línea modernizadora que iría desde Gómez de la Serna a la poesía pura de Juan Ramón Jiménez, pasando por Cansinos Assens, el creacionismo de Huidobro y Gerardo Diego, el cubismo de Juan Gris o las teorías de la “deshumanización” estética de Ortega. Por otro lado, y en particular tras la Gran Guerra, observamos numerosos ejemplos en los que la exploración formal vanguardista se “contamina” desde sus orígenes con cuestiones sociales, con propuestas contundentes sobre el papel político del arte: pensemos en casos tan emblemáticos como la revista *Un enemig del poble* (1917–1919) de Salvat-Papasseit, con la colaboración de Barradas y Torres-García; el esperpento dramático de *Luces de Bohemia* (1924); la sátira anticipatoria de Gabriel García Maroto, *La nueva España* (1927); el neopopularismo del *Romancero gitano* (1928); los primeros trabajos plásticos de la poética de Vallecas (1927–1929); o novelas como *La venus mecánica* (1929), de Díaz Fernández. Obras surrealistas como *El perro andaluz* (1929), atacan tanto a la “poesía pura” juanramoniana como al “folclorismo” lorquiano del recién nacido 27, y autores como Giménez Caballero, Eugenio Montes o Ramiro Ledesma Ramos apuestan por esas mismas fechas por una modernidad de corte más autoritario y nacional, iniciando el giro de-rechista de *La Gaceta Literaria*.

En diálogo con estas vanguardias “contaminadas”, y en ocasiones inscrita en ellas, la literatura social española se expande con fuerza desde 1917 (Arderius, Sender, Carranque de Ríos, José Antonio Balbontín, Arconada, Zugazagoitia, José Díaz Fernández), así como la traducción y circulación de textos revolucionarios extranjeros (Rolland, Barbusse, Sinclair, Dos Passos, Azuela, Reed). Esta progresiva “marcha al pueblo”, término acuñado por el crítico Víctor Fuentes, tendrá presencia en todas las áreas de la cultura escrita republicana, desde la poesía a la novela, pasando por el teatro, el ensayo y en especial la crónica y el reportaje (Fuentes, *La marcha* 105). Recordemos que en los años previos a la proclamación de la Segunda república (1927–1931), revistas como *Post-Guerra* y *Nueva España* introducirán importantes debates sobre la literatura social o de avanzada. Por su parte, ciertos integrantes de *Post-Guerra* (Balbontín, Giménez Siles, Díaz Fernández, José Lorenzo, Arderius, Justino Azcárate y José Venegas), ante la estrecha censura existente sobre la revista, se aventurarán en un proyecto editorial con textos de más de doscientas páginas, y por tanto fuera del escrutinio oficial, con el que nace “Ediciones Oriente” (1927). El éxito de esta iniciativa, cuyo “oriente” señalaba en dirección opuesta a la *Revista de Occidente* orteguiana, dará lugar a numerosas editoriales afines, entre ellas: la editorial “Historia Nueva” (en la que figuraba la colección *La Novela Social*), de José Venegas y César Falcón; la “editorial Cénit” (posterior “Cénit”), de Giménez Siles; la “editorial Zeus”, de Graco Marsá; la colección “Ediciones Hoy” (dentro de la Compañía Iberoamericana de Publicaciones), de Juan Andrade; o la “Editorial España”, de Negrín, Araquistáin y Álvarez del Vayo, por citar algunos ejemplos (Fuentes, “El grupo editorial” 547).

En resumen, diremos que desde la década de 1910 hasta 1925, lo que une a todas estas vanguardias en España, sean éstas heterónomas y “sociales”, o autónomas y “esteticistas”, es que operan en un contexto “destituyente”, en que lo viejo no termina de morir y lo nuevo no termina de emerger. En este periodo, según nuestra lectura, predomina el rechazo más o menos articulado a lo dado (en términos plásticos, poéticos, institucionales), incluso envuelto en “afirmaciones” superadoras como Ultra, o en las diferentes “construcciones” estéticas como el cubismo poético o el creacionismo. Tomemos el caso del *ismo* más representativo del vanguardismo nacional hasta ese momento, el ultraísmo. Dice Andrew A. Anderson:

El Ultra nunca iguala al futurismo, al dadá, al surrealismo, etc. en sus intentos de rebelión e iconoclasia. En parte esto se debe a las condiciones culturales, al horizonte de expectativas . . . En parte también, el Ultra adopta, de manera prioritaria, lo que Poggioli llama el activismo —la actividad en pro de las nuevas ideas y la nueva poesía— mientras que demuestra menos interés en la otra postura que Poggioli llama antagonismo. (*El momento ultraísta* 36)

Añadiremos que esta dialéctica destituyente y moderada con la que, *grosso modo*, identificamos las primeras vanguardias españolas, responde en gran medida a la falta de fuerzas sociales e instituciones emergentes que la sostengan. Así, en la primera etapa vanguardista abundan las propuestas circunscritas a la esfera estética o intelectual (“nuevas ideas” y “nueva poesía”), al tiempo que están ausentes modelos estético-políticos más abarcadores, o una crítica institucional (política y artística) más transgresora.

A partir de 1925, por el contrario, nuevos proyectos estético-políticos comienzan a cobrar presencia, complejidad y consistencia en la teorización de los *ismos* nacionales, sea en la variante liberal-elitista de *El Sol* o la *Revista de Occidente*, en la comunista-neoromántica de *Post-Guerra*, o en la fascista-autoritaria de Gecé, tras su viaje a Italia en 1928. Ortega y Gasset, como bien señala el crítico Soria Olmedo, encabezará desde su *Revista* uno de los principales intentos por reconducir la vanguardia, y en particular al grupo del 27, hacia postulados liberales, modernos y europeizantes, lejos de las veleidades revolucionarias nacidas de la posguerra europea. La poesía “pura” de este grupo y sus afines, su *rappel a l'ordre*, será según Soria Olmedo una suerte de “actitud civil” de quienes “se acogen al programa de renovación cultural (y política) promulgado por la *Revista de Occidente* y sus círculos” (Soria Olmedo, *Crítica* 211). Para 1930, la barrera de contención que suponía el “raciovitalismo orteguiano” se verá ya desbordada por una nueva articulación entre arte y vida, tanto por la izquierda, con el comunismo y el surrealismo, como por la derecha, con el futurismo y el fascismo (Soria Olmedo, *Crítica* 211).

Desde este punto de vista, *El nuevo romanticismo* (1930), de José Díaz Fernández, se erige como hito ensayístico de un importante cambio en la vanguardia española, formulando su estética revolucionaria para los nuevos tiempos justo en la antesala de la Segunda República: “La verdadera vanguardia será aquella que ajuste las nuevas formas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento. Saludemos al

nuevo romanticismo del hombre y la máquina que harán un arte para la vida, y no una vida para el arte” (50). Sin renunciar a las nuevas conquistas estéticas y tecnológicas, la reflexión formal previa y la simple provocación resulta insuficiente para una parte de los nuevos artistas como Díaz Fernández. Importantes mentores del vanguardismo como Cansinos Assens y Gómez de la Serna, o figuras tan influyentes como Juan Ramón Jiménez, manifiestan en fechas cercanas su descontento ante la deriva “impura” de los jóvenes autores. En un escrito de *La Gaceta Literaria* titulado “Satanismo inverso”, publicado en 1931, Juan Ramón Jiménez critica la nueva poesía de Alberti, así como la negativa influencia en los jóvenes de Ramón Gómez de la Serna, y les acusa de contagiar “a los incautos recién llegados de las Batuecas, dispuestos a deslumbrarse de lo que toque; va a abrir esa entreabierta puerta falsa que da a la calleja del sumidero y la cloaca” (Soria Olmedo, “Gaceta” 306). Por su parte, el propio Gómez de la Serna, comenta en *El almanaque literario*, en 1935:

Ya durante todo este año y el pasado mi predicación a los jóvenes ha intentado evitarles esa caída y prevenirles sobre los ambiguos y los revolucionarios políticos. Nuestra revolución artística y literaria es tan incomprensible para los revolucionarios sociales, que bien podemos nosotros negarnos a comprender sus premisas simples y deleznable. (Soria, “Gaceta” 296)

Es precisamente ante esta coyuntura que comenta a su mujer: “Estoy por clausurar Pombo. . . Esta noche ha habido demasiados comunis-toides” (Soria, “Gaceta” 296).

No obstante, repetimos, la exploración “formal” vanguardista, forcejeo artístico con los límites de lo dado, nunca fue del todo un hecho intrascendente, despolitizado o “puro”. El desborde de energías que proponía el “superrealismo” (surrealismo) español a finales de la década del 1920, o el nuevo romanticismo de Díaz Fernández, se alojaban *ab ovo* en experiencias previas como el futurismo, el cubismo literario o dadá, que igualmente tendrían su presencia en España, como analizan en detalle los estudios de Andrew A. Anderson (*La recepción*) y Rojas (*Poetas de la nada*). Las nuevas corrientes penetraron por distintas vías, y se plasmaron en una rica amalgama de experiencias autóctonas (greguería, vibracionismo, ultraísmo, creacionismo . . .). Dichos cambios progresivos allanaron el camino al surrealismo de origen francés (traducido en España como “sobrerrealismo”, “supra-



rrrealismo” o “superrealismo”), que a partir de finales de esa década dejaría su impronta en el arte, el cine y la literatura emergentes en España. Pensemos que tres de los grandes nombres de la Residencia de Estudiantes, Lorca, Buñuel y Dalí, por citar un caso paradigmático, emplean ya claramente en torno a 1929 motivos, temáticas o técnicas afines a esta nueva corriente, así como constantes referencias al psicoanálisis freudiano en el caso de los dos últimos. Recordemos también aquí que el *Primer manifiesto surrealista* (1924), de André Breton, y el *Segundo manifiesto surrealista* (1930), circulan inmediatamente en España, y que espacios como la citada Residencia, en 1925, y el grupo de Tenerife, en 1935, acogieron personalmente la visita de los surrealistas franceses, de sus teorías y de sus obras. Otra de las corrientes de postguerra más transgresoras y antecedente del surrealismo, dadá, resume muy bien el espíritu de toda una época, ésa que en la historia social española fue bautizada como “trienio bolchevista” (1918–21). El crítico Pablo Rojas define así el espíritu dadá: “Juego, caos, demolición, duda, negación, absurdo, rebelión, desconfianza, . . . todos estos elementos podrían ser condimentos del guiso dadaísta, brazos de una hidra que se extiende por el arte europeo entre 1916 y 1922” (24). Este mismo crítico añade un matiz importante. El futurismo, nos dice, tiene “un líder nato, F.T. Marinetti, y un programa orgánico de irradiación. El dadaísmo, en cambio, era más anárquico, carecerá de una cabeza dominadora sobre las demás . . . Dadá es un movimiento proteico, jamás una escuela sectaria que marque un rumbo a seguir” (24). Tal vez esta diferencia de planteamiento explique en parte la deriva de cada movimiento. Pero sólo en parte. Cada *ismo* operaba internamente bajo una lógica propia, pero activaba o conectaba con unas energías externas ligadas a las circunstancias políticas de cada país. Por poner dos ejemplos: una variante alemana del dadaísmo se vinculó al espartaquismo y al anarquismo, mientras que en Francia derivó hacia el surrealismo bretoniano, que a su vez trató de inscribirse en la órbita del Partido Comunista Francés bajo inequívocos postulados marxistas.

Cuando en 1917, Marcel Duchamp decide firmar un urinario y exponerlo en Nueva York, en plena crisis bélica global, la pregunta que resuena en la conciencia de una época podría resumirse así: ¿Qué es el arte y cuál es su sentido en un mundo en crisis? La reflexión estética dadaísta alcanza un punto máximo de autorreferencialidad en un periodo en que las verdades institucionales y civilizatorias se tambalean, abriendo así la puerta a preguntas largamente eclipsadas por

la institución artística. El hecho de que Duchamp eligiera un urinario, depositario de las “impurezas” de un mundo progresivamente higienizado, no hace sino subrayar la grieta irónica por la que el arte nuevo buscó dinamitar las viejas certezas del siglo XIX. A este respecto, el filósofo español Ernesto Castro Córdoba comenta:

En este sentido, se puede concebir que la más importante de las contribuciones al arte del siglo XX, el *ready made* duchampiano, constituye en sí mismo una deconstrucción del concepto de espacio expositivo, que nos obliga a tomar en consideración los factores contextuales que inciden en la determinación del objeto artístico, más allá de su composición material. A través de este gesto, Duchamp pone sobre la mesa el carácter anacrónico, cuando no arbitrario, del criterio de demarcación entre el objeto funcional de uso y la obra expositiva de contemplación, heredado del siglo XIX. Así, el arte político vive constantemente en la tensión entre la marginalidad reprimida y la neutralización museística. Sólo desde el fango de lo alternativo tiene carta blanca para ejercer una crítica al sistema al hacer visible los malestares. (39)

Así, desde los manifiestos marinettianos dirigidos a los jóvenes españoles, a las “*performances*” y greguerías de Gómez de la Serna, pasando por las veladas ultraístas y sus *boutades*, o las llamadas a la revuelta de los futuristas y superrealistas catalanes, el arte español recoge parte de estas energías liberadas, rasgando su propio velo institucional y renegociando la frontera de su autonomía. La “pureza” que a finales de la década de 1920 muchos reprochaban a este arte, vista en perspectiva, no fue sino la forma local, y hasta cierto punto moderada, de soltar lastre academicista para volver a “enfangarse”, libre ya de las pesadas ataduras decimonónicas. De este modo, el periodo entre 1930 y 1937 marca una nueva etapa en esa larga transformación de la estética en España, pero una etapa estrechamente conectada con la experiencia previa.

En esta misma línea, Anthony L. Geist, en su análisis ideológico de la poesía vanguardista del 27, nos habla de una serie de “crisis” que como “círculos concéntricos” interconectados (crisis personal, estética y social), desafían el binomio vanguardismo “formal” vs. “político”. La quiebra existencial de autores como Alberti, Lorca, Cernuda, y en menor medida Aleixandre, dice Geist, “no se puede entender en términos puramente personales, sino que ha de inscribirse en el contexto de una crisis estética”, que a su vez es “la articulación poética de una ruptura crítica del discurso hegemónico de clase

y abarca todas las formas de expresión cultural contemporánea” (“El 27” 439). Así la transición del “purismo” al “compromiso” del 27, según este crítico, no fue una simple ruptura consciente, sino, recurriendo a Fredric Jameson, parte de un proceso gradual e histórico ligado al “inconsciente político” de su época (“El 27” 439). Apoyándonos en esta perspectiva, diremos que la vanguardia española, desde sus primeras manifestaciones, encierra un elemento político cuya progresiva articulación “consciente” alcanza su máxima tensión en la época republicana. El periodo de nuestro estudio (1930–1937), con su arte “de avanzada” y su protagonismo mayormente republicano/socialista, desempeña así una de las sucesivas sacudidas estéticas modernizadoras que, desde la irrupción de los *ismos* en 1907, trató de responder a la crisis nacional. Ahora bien, más allá de la marcada porosidad del arte de vanguardia republicano y de su nivel de concienciación política ¿tuvo alguna otra particularidad esta última acometida cultural, tal vez la más contundente del primer tercio de siglo XX? Creemos que sí. Nos referimos a la presencia de un entramado institucional en ciernes (político y cultural) que, aunque altamente inestable, se mostró favorable a dichos cambios. La década de 1930 viene acompañada no ya de nuevos *ismos*, sino de múltiples agrupaciones de vanguardia que, con mayor o menor inserción en los aparatos políticos (partidos, gobiernos, sindicatos), nacen con clara voluntad de intervención social.<sup>13</sup> Esto explicaría que, en conjunción

---

<sup>13</sup> De entre las múltiples iniciativas destacamos a modo de enumeración las siguientes: en 1930 aparece en Barcelona GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) y su publicación *A.C.* (Actividad Contemporánea). Dos años más tarde, en 1932, surge en Madrid “La Barraca”; en Barcelona ADLAN (Amics De Les Arts Nous); en Santa Cruz de Tenerife *La Gaceta de Arte* y en Valencia la revista anarquista *Orto* y la UEAP (Unión de Escritores y Artistas Proletarios). En 1933 nace la AEAR (Asociación de Escritores y Artistas Proletarios), con sede en Madrid y Cataluña; la publicación comunista *Octubre*, e importantes revistas como *Cruz y Raya* en Madrid y *Mediodía* en Sevilla. En 1935 ve la luz la revista *Caballo Verde para la Poesía*, de Pablo Neruda, y *Nueva Cultura*, de Josep Renau, y el grupo tinerfeño organiza su “Exposición surrealista” donde acuden los líderes del surrealismo francés. En 1936 GATEPAC abre sede en Madrid, y ADLAN en Madrid y Bilbao, y organiza la “Exposición Logicofobista” en Barcelona e intensifica sus lazos con el grupo tinerfeño. En junio de ese año aparece el primer número de *Mujeres Libres*, grupo y publicación del que hablaremos en el capítulo 4. Tras el estallido de la guerra, además de las múltiples publicaciones y actos en defensa de la república, destacamos por su impacto dos eventos internacionales celebrados en 1937: El II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura de Valencia y el pabellón republicano en la Exposición Internacional de París. En el campo conservador, *La Gaceta Literaria* evidencia a partir de 1930 un claro giro derechista, y Giménez Caballero lanzará en 1935 la que es la única propuesta vanguardista de corte fascista anterior a la guerra: *Arte y el Estado*.

con los avances técnicos, ciertos espectáculos de masas como el cine, el teatro o la radio cobren cada vez más protagonismo entre los nuevos creadores. Por motivos análogos, géneros como el cartelismo, la fotografía y el documental tendrán una enorme expansión en estos años, creando una paradójica relación entre tradicionalismo popular local y modernidad tecnológica y estética.<sup>14</sup> Como bien ha señalado Jordana Mendelson, la dialéctica tradición-modernidad presente en el género fotográfico y documental de autores como Buñuel, Dalí o Renau, es un área de análisis privilegiada para explorar la compleja inscripción de España y su vanguardia en la experiencia moderna, hecho a menudo soslayado o directamente ausente en las historias de la modernidad europea. La modernidad española, paradójicamente, se constituyó en muchos casos en torno a imágenes de su tradición (37). Por su parte Sebastiaan Faber relativiza el conflicto entre compromiso político y fidelidad a los hechos retratados de los artistas gráficos de vanguardia, enfatizando la fluidez del fotomontaje para conectar ambos polos en torno a conceptos como el de “verosimilitud” (31). En conclusión, la batalla política por la cultura, dice el nuevo *ethos* republicano, se ha de dar en múltiples frentes, y los avances técnicos o formales han de ser incorporados a dicha batalla. No obstante, la disputa teórica sobre el tipo de arte conveniente al momento había comenzado unos años antes, cuando la república era sólo una posibilidad.

### 1.3.2.1. *Deshumanización y nuevo romanticismo: ¿polos de un debate?*

1925 será un año importante para el vanguardismo español, pues una serie de publicaciones y actos culturales darán un nuevo impulso al movimiento. Destacamos “La deshumanización del arte”, de Ortega y Gasset, la aparición del ensayo *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre y la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en Madrid (SAI), acompañada de un manifiesto firmado por artistas y escritores. En el terreno plástico, la exposición de la SAI (Sociedad de Artistas Ibéricos) aspira a sacar a Madrid de su retraso con respecto a otros focos vanguardistas, nacionales e internacionales,

---

<sup>14</sup> Para otros estudios sobre la relación de las vanguardias y los diversos medios, véanse los volúmenes editados por Mechthild, *Vanguardia española e intermedialidad*; y Puyal, *Cine y renovación estética en la vanguardia española: antología crítica, 1920–1936*.

y tal y como reza su manifiesto, se propone “que conozca Madrid cuanto de interesante produce, fuera de aquí y aquí, el esfuerzo de los artistas de esta época” (Brihuega, *Manifiestos* 114). Y anticipándose a cualquier suspicacia por parte del gobierno dictatorial, afirma: “No nos une, pues, una bandera, ni una política: no vamos, pues, ni en pro ni en contra de nadie” (116). Otro texto importante, el *Primer manifiesto surrealista de Breton* (1924) comienza en torno a 1925 su circulación en tierras españolas, al que siguen sendas conferencias de Louis Aragon y Max Jacob en la Residencia de Estudiantes. Tras la experiencia ultraísta y sus derivadas (1918–1925), algo empieza a cobrar de nuevo fuerza en los círculos renovadores españoles. Así, *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre, ofrece en España, y en Latinoamérica, la primera visión de conjunto de las corrientes literarias renovadoras tras la Gran Guerra, y juega de este modo el papel de aglutinar, difundir, y hasta cierto punto convertir en historia los recientes sucesos estéticos. Un marxista como José Carlos Mariátegui ironizaba en su reseña sobre el alcance teórico de este trabajo: “Es barato, es rápido, es, más o menos, seguro. Pero nos obliga a detenernos al mismo tiempo en todas las estaciones” (172). El peruano, atento siempre al arte nuevo, valora el esfuerzo sintético de Guillermo de Torre, pero critica su carácter superficial y en ocasiones sensacionalista a la hora de describir las “gestas de vanguardia”. Más allá de lo anecdótico, el comentario de Mariátegui nos sitúa ya ante dos formas distintas, una liberal y otra revolucionaria, de concebir la crítica de las vanguardias.

Pero si hay un texto teórico sobre el vanguardismo que destaca por su complejidad, y por sus implicaciones políticas, ése será sin duda “La deshumanización del arte” de Ortega y Gasset. El texto aparece parcialmente y en forma de artículos en el diario *El Sol* en 1925, y tiene muy buena acogida entre los jóvenes artistas, que se sienten legitimados por una figura central de la cultura del momento (Soria, *Crítica* 153). Con el cubismo plástico, el ultraísmo poético y la música de Debussy como trasfondo reflexivo, dos son las líneas básicas de debate que establecerá este texto: ¿Cuáles son las características específicas del nuevo arte? Y en consecuencia ¿a quién se dirigen las nuevas estéticas, a las élites o a las masas? Según el filósofo madrileño, el nuevo arte, que califica de “deshumanizado”, se distingue de sus predecesores (romanticismo, realismo, modernismo) porque huye de lo emotivo y lo personal, “ingredientes humanos, demasiado humanos” (*Obras* 852), y se define por su carácter lúdico, y por un re-

chazo a lo trascendente y extra-artístico. De este modo, pudiera parecer que estamos ante un arte más ligero, más “puro” si se quiere, donde los *ismos*, nos advierte el filósofo madrileño, implican tanto “hastío o desdén” por el arte como “entusiasmo” por él (*Obras* 872). Los nuevos artistas, dice Ortega, se distancian de la realidad para contemplarla desde su plataforma estética, y emplean para ello la metáfora, la estilización, la ironía y el juego. Aquí Ortega comienza a aplicar su teoría del perspectivismo a la crítica estética. En su ensayo “El punto de vista en las artes. Cubismo” (1924), el filósofo madrileño señala el giro fundamental que acontece en su tiempo. El arte nuevo, según su lectura, invierte el orden realista que acogía el exterior dentro del artista, volcando ahora su interior hacia fuera: “Los ojos, en vez de absorber las cosas, se convierten en proyectos de paisajes y faunas íntimas. Antes eran sumideros del mundo real; ahora surtidores de irrealidad” (275). El viraje de Ortega hacia este nuevo subjetivismo también tendrá implicaciones en su concepción del individuo egregio frente a la masa, que desarrollará en estos años. La importancia de la percepción de un sujeto activo en la construcción de lo real, como a continuación veremos, será uno de sus pilares teóricos. Ahora bien, ¿a quién se dirigen estos artistas? ¿cuál es su público? Según este autor “lo característico del arte nuevo, ‘desde el punto de vista sociológico’, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden. Esto implica que los unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros, que son dos variedades distintas de la especie humana” (*Obras* 849). Es importante señalar que, para Ortega, la división entre tipos de personas no tiene tanto que ver con clases, educación, o raza, como con una suerte de “aristocracia” del espíritu que puede darse en cualquier grupo. No obstante, siguiendo a Pierre Bourdieu, pensamos que la relación entre clase social y capital simbólico (capacidad de poseer e interpretar este arte) no es en absoluto arbitraria.<sup>15</sup> El arte

---

<sup>15</sup> Así explica Ernesto Castro Córdoba este importante análisis del pensador francés: “Pierre Bourdieu puso en tela de juicio la validez de la retórica acerca de la función espiritual del arte, de acuerdo con la cual la comprensión del sentido del objeto artístico no está sometido a reglas intramundanas de codificación e interpretación, sino que supuestamente se revela como un acontecimiento inaprensible para aquellos que no estén dotados con la facultad de la ‘mirada’ o de la ‘escucha’. Este discurso, afirma Bourdieu, no es sino una estrategia de legitimación de una superioridad cultural que de ningún modo es innata, sino que depende de factores ambientales, como la pertenencia de clase, o formativos, como el grado de pericia alcanzado en el reconocimiento de signos, todo lo cual se deriva de la posesión de cierto capital simbólico.

nuevo, por tanto, es para Ortega un arte de minorías opuesto a las masas. Y añade: “Se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política al arte, volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares” (*Obras* 849). Y a continuación afirma:

Todo el malestar de Europa vendrá a desembocar y curarse en esta nueva y salvadora escisión. La unidad indiferenciada, caótica, informe, sin arquitectura anatómica, sin disciplina regente en que se ha vivido por espacio de ciento cincuenta años no puede continuar. Bajo toda la vida contemporánea late una injusticia profunda e irritante: el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres. (*Obras* 849)

En consecuencia, los cambios acaecidos desde la caída del Antiguo régimen, según Ortega, están llegando a su fin, y se impone así una nueva reordenación social en base a la división masa-élite, lo cual no implica para Ortega romper con los parámetros liberales y democráticos. Textos clásicos de este autor como son *La España invertebrada* (1921) o *La rebelión de las masas* (1929) insisten de una u otra forma en esta idea de la necesaria regeneración de las élites de entreguerras. Es por esto que “la deshumanización” no fue sólo un influyente texto de estética, sino que se posicionaba ante debates tan vivos como la modernización del país, la pugna por la democratización y la crisis representativa e institucional del periodo. Muchas reflexiones en torno al arte nuevo y la política del momento aludían de una u otra forma a los temas orteguianos. Independientemente de su recepción en España, o de su mayor o menor impacto entre sus contemporáneos, Ortega toca en “La deshumanización” uno de los nervios del debate sobre la “institución artística” en un periodo decisivo: su función y su relación con lo social. Así, en unos años en que dicha institución, por efecto de las vanguardias, buscaba transformarse en clave moderna, muchas preguntas surgían a su paso ¿Era el nuevo arte compatible con cierto dirigismo (cultural o político) o era acaso ingobernable? ¿Era un arte consustancialmente elitista o era por el con-

---

Mediante este tipo de discursos carismáticos, en los cuales el encuentro con la obra de arte se presenta como el descendimiento de un no-se-qué intuitivo desde una instancia de trascendencia, las desigualdades sociales se encubren como diferencias naturales, asegurando la reproducción del *statu quo*, a través de la naturalización de cierta hegemonía cultural. El arte considerado convencionalmente como ‘patrimonio de la humanidad’ es, ante todo, el patrimonio de las clases privilegiadas” (32).

trario democratizante? ¿Es posible educar a la generalidad en este tipo de sensibilidad? O por el contrario, ¿era la propuesta vanguardista refractaria *per se* a las mayorías sociales? Artistas y críticos marxistas, anarquistas, liberales, monárquicos, católicos, nacionalistas, socialistas y futuros fascistas deberán de una u otra forma abordar estas cuestiones desde sus propios presupuestos. Antonio Machado, desde su humanismo democrático, comentaba en 1929 en *La Gaceta Literaria*:

Los jóvenes que hacen en España amena literatura . . . tal vez caminan, sin saberlo demasiado, hacia un arte para multitudes, esencialmente democrático. No ignoro que la apariencia es precisamente la contraria; porque nunca hubo en nuestras letras tanto coto vedado, ni tanto desafío al filisteo, ni tanta afición a lo hermético. Pero esta es la gran paradoja de la democracia: que aspira siempre a lo distinguido, porque, en el fondo, no es sino una progresiva aristocratización de la masa. (Geist, “El 27” 434)

Para Machado, al contrario que para Ortega, el arte nuevo era compatible con las incipientes demandas populares, y observaba en la dinámica vanguardista una conexión no siempre aparente con el impulso democrático. La discrepancia entre Ortega y Machado, creemos, radica en la propia ambivalencia de las vanguardias, así como en factores externos a ella. Si bien es cierto que algunos componentes de este arte exigen cierto nivel de perspicacia, entrenamiento y conocimientos previos del espectador, también es cierto que una parte constitutiva de ellas reside en su carácter lúdico, popular, irónico y desacralizador frente a lo “putrefacto” o “exquisito”. En última instancia, el mayor o menor “elitismo” de este arte depende de la interacción entre factores internos (complejidad de la propuesta, niveles de interpretación, registros, etc.) con factores externos (apertura social de las instituciones, liderazgos, distribución del capital simbólico, acceso educativo, etc.)

Uno de estos jóvenes escritores demófilos a los que interpela Machado, cercano al socialismo republicano y asiduo a las tertulias de Ortega, será el propio José Díaz Fernández. Este ensayista, escritor y periodista, que vivió como soldado la guerra de Marruecos y escribió sobre ello (al igual que Giménez Caballero, cuya evolución ideológica fue opuesta), combina desde temprano su preocupación sociopolítica con el interés por la nueva estética, dirigiendo revistas como *Post-Gue-*



rra (1927–28) y la posterior *Nueva España* (1930–31). Sus reflexiones literarias de estos años culminan en *El nuevo romanticismo*, publicado en 1930 con el subtítulo, “polémica de arte, política y literatura”, un ensayo en el que aboga por la vuelta de los *ismos* a lo “humano” (véase la alusión directa al ensayo de Ortega). Para ello recurre al origen romántico de las nuevas corrientes señalando que “el romanticismo no ha sido tanto la exaltación de lo individual como de lo humano” (345). Díaz Fernández ve en el “futurismo” la actualización de este impulso, una corriente que “creó las metáforas maquinistas, las imágenes simultáneas, el dinamismo lírico, y ese entusiasta desplazamiento del poeta hacia temas multitudinarios” (351). En contraposición a este arte de multitudes, o humano, Díaz Fernández identifica el término “vanguardias” con aquellos movimientos centrados en la “forma” y que “se intelectualizaban de tal modo que su obra literaria estaba destinada exclusivamente a las minorías” (357). Por otra parte, el arte que propone Díaz Fernández conserva de la tradición su “poder profético”, y el artista, en la línea romántica, su estatus de “genio”: “Por algo los antiguos llamaron vate al artista más puro, al poeta lírico. Vate, es decir, adivino. La intuición es la atribución del genio, y genio, específicamente considerado, es el creador, el artista que por la gracia de su obra es semejante a un dios” (376). En síntesis, el “nuevo romanticismo” de Díaz Fernández aúna maquinismo, multitudes y hallazgos estilísticos del futurismo (simultaneísmo, metáfora, estilización), y una vuelta romántica a lo humano, al genio creador y al poder visionario del arte. De este modo, Díaz Fernández “contesta” directa o indirectamente a las tesis orteguianas de la “deshumanización”, algo que ya había anticipado en “Acerca del arte nuevo”, un artículo publicado en 1927 en la revista *Post-Guerra* en el que distinguía entre “arte de vanguardia” y “arte novísimo con intención social”:

Aquél parte de sí mismo para volver a sí mismo, en una línea circular, cerrada, ególatra: movimiento burgués, o más bien aristocrático, minorista; el arte social arranca de una nueva democracia, para regresar a ella en una curva, cuyo radio abraza al universo sin fronteras: movimiento multitudinario, proletario, realmente creador. (6)

En un lenguaje propio de la llamada literatura “de avanzada”, Díaz Fernández opone proletariado a burguesía, democracia a aristocracia, multitudes a minorías, arte social a vanguardias, anticipando lo que pronto denominará “nuevo romanticismo”.

Ahora bien, más allá de las diferencias, son muchos los elementos que Díaz Fernández rescata y respeta de “La deshumanización” de Ortega: su orientación vitalista (o más bien racio-vitalista), el empleo de la metáfora y la estilización, y la necesidad de un arte a la altura del momento histórico. A lo que añadiríamos otra afinidad de orden más estructural: el culto al artista-intelectual como rector de los destinos colectivos. Recordemos que Díaz Fernández afirmaba el “poder profético del arte”, y asemejaba al creador con un pequeño “dios” cuya clarividencia actúa como guía de la multitud. De este modo, los hombres “egregios” de Ortega y el “genio” de Díaz discrepan en sus fines, pero no en la asunción del rol dirigente por parte de los nuevos artistas. El propio movimiento anarquista, más allá de sus proclamas programáticas, ha compartido en muchos casos esta lógica romántica del papel del intelectual, incurriendo así en una contradicción dirigista (ver sección 3.2). En lo que a nosotros respecta, insistiremos en nuestra tesis: un vector importante de las vanguardias, su impulso anti-representacional y crítico con la institucionalización de lo dado (tomemos el caso paradigmático del dadaísmo) apunta hacia prácticas anárquicas, esto es, ajenas a la presencia de una minoría dirigente frente a una colectividad dirigida, así como a la desacralización del arte y el artista. Por otra parte, el carácter lúdico (e irónico) que Ortega señala con acierto en el nuevo arte, es sin duda, desde una perspectiva libertaria, uno de sus rasgos más desestabilizadores y creativos. La relativización de roles, jerarquías y motivos propia del juego estético no es un mero ejercicio banal, perpetuador del orden “burgués”, como paradójicamente denunciaban ciertos sectores ácratas y obreristas, sino la puerta a la exploración de los límites regulatorios de dicho orden, tanto internos como externos: “La dedicación política no tolera la esencial frivolidad que caracterizó a los muchos vanguardistas” (Soria, “Gaceta” 301), comenta el futuro líder falangista Ramiro Ledesma Ramos en la citada encuesta de *La Gaceta Literaria* “¿Qué es la vanguardia?” (1930).

No obstante, como veremos en los siguientes ejemplos, la ideología de los autores no determina la dinámica sin *arkhé* propia de los *ismos*, sino que más bien, con mayor o menor tensión, trata de encauzarla hacia sus fines ideológicos particulares. Muchos autores jóvenes entendieron la fase vanguardista previa como un entrenamiento estético necesario. El izquierdista César M. Arconada comentaba al respecto en dicha encuesta de la Gaceta: “Con ella [la vanguardia] hemos aprendido a trabajarnos a nosotros mismos, a mostrarnos dis-

conformes, perfeccionadores de nuestros propios medios” (301). Por su parte Eugenio Montes, ex-ultraísta además de “católico, apostólico y compostelano”, afirmaba: “Toda la gran restauración del orden metafísico y auténtico que ha ocupado los dos últimos decenios, se ha cumplido bajo el signo del vanguardismo”, cuya labor ha acercado al arte español a “la hora eterna” (301). Finalmente, Guillermo de Torre, que había virado progresivamente de autor a crítico, y partiendo de postulados liberales, respondía: “Lo vanguardista, la modernidad, debe ser algo implícito, un supuesto mínimo, pero no un valor absoluto” (298) Y finalmente añadía “Ha terminado la época del manifiesto, del proyecto, de la algarada. Lindamos con la edad más venturosa del alambique, en la cual se produce la obra destilada” (300). Nótese que los tres testimonios de 1930, desde posiciones ideológicas distintas, coinciden en que el periodo artístico previo ha concluido, y lo valoran por lo que ha tenido de “laboratorio” de iniciación y depuración moderna, a la espera de nuevos desafíos inminentes. Sus declaraciones recuerdan, en su versión anarquista, a la “gimnasia revolucionaria” que pronto propugnaría el faísta García Oliver, una apelación a la insurrección constante como entrenamiento para el “gran momento revolucionario”.<sup>16</sup>

Nos acercamos así a 1931, que para muchos artistas “comprometidos” a ambos lados del espectro político marca el cierre a la experimentación estética de las dos décadas previas (recordemos, comparativamente, un arte más “autónomo” respecto a lo social), y abre paso a una fase del vanguardismo más propensa a intervenir en la arena pública republicana. No obstante, el impulso disruptivo y metapolítico del arte de vanguardia, insistimos, había agrietado el edificio institucional mucho antes, ya fuera bajo las etiquetas de arte “artístico” o “político”, “puro” o “impuro”, “deshumanizado” o “neorromántico”.

---

<sup>16</sup> Esta táctica faísta tuvo en los sucesos de Casa Viejas, en 1933, una de sus más trágicas manifestaciones. El director de la editorial en el exilio francés *Ruedo Ibérico*, el anarquista José Martínez, comenta al respecto en 1979: “Como método de lucha tuvo su ensayo general en los sucesos del 8 de enero de 1933, movimiento preparado en lo esencial por el Comité de Defensa confederal de Cataluña . . . La significación y los resultados del aparente fracaso que constituyó lo que fue calificado de *putsch*, fueron ampliamente discutidos en las organizaciones confederales en los meses posteriores. La organización, el desarrollo y las consecuencias de esa manifestación de la ‘gimnasia revolucionaria’ constituyen uno de los capítulos más importantes de la historia de la CNT porque en él convergieron problemas de táctica y estrategia, pero también problemas de estructura orgánica y de finalidad última de la CNT”.

#### 1.4. LA VANGUARDIA ESPAÑOLA (1930–1937): UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS Y UNA ANALOGÍA ÓPTICA COMO MÉTODO

Las polémicas en torno a las relaciones arte-sociedad en la Segunda República española fueron codificadas, según sus propios protagonistas, como una pugna entre el arte “puro” (esteticista) e “impuro” (en diálogo con las cuestiones sociales). Ahora bien, estas disputas son sólo una actualización de debates recurrentes, iniciados con la configuración del orden burgués decimonónico, en torno a la “autonomía” del arte y su relación con lo social/institucional, y que observamos se agudizan en momentos de crisis sistémica. Análogamente, en el terreno político-social, el movimiento anarquista español surge como respuesta obrera y autónoma frente al orden institucional burgués, con posiciones más o menos maximalistas dependiendo de la corriente y el momento. Así, en el marco de nuestro estudio, las disputas en las décadas de 1920 y 1930 entre el “purismo” faísta y el “posibilismo” treintista dentro de la CNT, responden a una tensión análoga, en este caso social y política, en torno a la autonomía movimentista y sus límites.<sup>17</sup> Observamos pues que la relación movimientos-instituciones (artísticas o políticas), y el debate en torno a las respectivas “autonomías”, es un debate repetido, y que parece reactivarse en periodos de reconfiguración institucional. Paralelamente, la tensión entre “las dos vanguardias”, la estética y la política, también parece seguir un patrón similar, acentuándose en tiempos de crisis institucional ¿Cómo explicar que el llamado “purismo” anarquista atacara con tanta virulencia, en torno a estas fechas, al “purismo” estético vanguardista y viceversa? ¿Qué contradicción de fondo, o tal vez malentendido, subyace a este tipo de conflictos? Si tenemos en cuenta que estética y política son esferas relativamente separadas, ¿de dónde puede venir tanta tensión?

---

<sup>17</sup> En agosto de 1931 un grupo de sindicalistas de la CNT firma el “Manifiesto de los 30” (Ángel Pestaña, Juan López Sánchez, Juan Peiró, entre otros), donde abogan por aprovechar el marco de la nueva república para fortalecer el movimiento mediante el ejemplo, la educación y la organización obrera, en preparación para posteriores procesos de lucha. De este modo, rompen con el “mito revolucionario” faísta, consistente en el insurreccionalismo constante, la “gimnasia revolucionaria” y el continuo desgaste de la república burguesa a fin de provocar su colapso. Estas dos corrientes, posibilista y purista, moderada y radical, se disputarán la dirección de la CNT y sus órganos afines, como el caso del periódico *Solidaridad Obrera*, y marcarán las dos principales líneas del anarquismo ibérico durante la Segunda República y la guerra (Termes 416).

Jacques Rancière, en su ensayo *El reparto de lo sensible*, distingue claramente entre dos ideas de “vanguardia” para dar cuenta de estos “malentendidos”. En primer lugar, una idea de vanguardia artística (heredera del término militar) que implica avanzada estética, y que se transfiere al terreno político en forma del partido “guía” de las fuerzas revolucionarias. Esta noción “archipolítica” del arte conduce, según el filósofo francés, a un callejón sin salida, ya que, en última instancia, enfrenta a artistas y revolucionarios políticos en su anhelo dirigente (35). Existe, no obstante, una segunda noción de vanguardia infinitamente más enriquecedora según Rancière, la “metapolítica”, que reside en su capacidad para inventar o anticipar “formas sensibles” y “estructuras materiales” liberadoras, transformándolas en “un programa total de vida” (19). Desde esta perspectiva, las prácticas vanguardistas no son ya una variante artística de la guerrilla, del grupo de afinidad, del sindicato, o del partido, que marcan con su liderazgo el “camino” al pueblo, sino una experiencia estética que transforma la subjetividad política de sus participantes en un programa total de vida, es decir, que “politiza” toda su existencia anticipando nuevas sensibilidades y estructuras materiales. Tales prácticas metapolíticas vanguardistas, necesariamente inacabadas, muestran las fisuras del sistema de dominación en el que operan, o en palabras de Rancière, rasgan y reconfiguran desde dentro el “reparto de lo sensible”, ya que prefiguran, *de facto* y desde ya, el tipo de relación social y sensible al que aspiran: “Las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más que lo que ellas pueden prestarles, es decir, simplemente lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, reparticiones de lo visible y de lo invisible” (Rancière 19).<sup>18</sup> Visto así, observamos un espacio común y una lógica reconfiguradora que une al anarquismo ibérico de los años 30 con los proyectos vanguardistas: su liberación de las “posiciones y los movimientos de los cuerpos” en el orden social jerárquico, así como su repartición, igualmente antijerárquica, de lo “invisible” en el orden sensible. A lo cual añadiríamos un tercer elemento de correspondencia: tanto vanguardias como anarquistas disputan y activan el cambio sistémico desde su relativa autonomía con respecto al orden político dominante.

---

<sup>18</sup> Para un estudio detallado sobre la concomitancia entre la obra de Jacques Rancière y el pensamiento libertario, en concreto el post-anarquismo, ver Todd May, *The Political Thought of Jacques Rancière*.

Esto dice el crítico Victoriano Alcantud Serrano sobre el supuesto apoliticismo del ultraísmo (1918–1925):

¡Es al contrario la primera vez que artistas y poetas se reúnen en torno a un grupo organizado! El apoliticismo es más bien el resultado de la creación de un espacio autónomo del arte que se da sus propias reglas y establece su propio modo de funcionamiento. Y a partir de ese espacio (que no es un ámbito cerrado sobre sí mismo) el artista interviene en los asuntos de la *polis* (23)

Pensemos ahora en los paralelismos de esta posición con la noción del autonomismo obrero libertario ¿Se puede decir que el anarcosindicalismo de 1920, por citar un ejemplo importante, no es “político” simplemente porque desde su propio “espacio” se dota de sus “propias reglas y establece su propio modo de funcionamiento” para intervenir en la *polis*? ¿No fue el repliegue autónomo de las primeras vanguardias españolas (ultraísmo o creacionismo, por ejemplo) un gesto análogo al de la CNT, y del que no se desprende, necesariamente, un tipo de intervención sobre la *polis* pero sí un nuevo ángulo para hacerlo? ¿No fueron acaso ambos movimientos tildados de “apolíticos”, o “antipolíticos” precisamente por partir de este espacio de independencia política?

Con base en estas analogías y lógicas movimentistas, proponemos el siguiente esquema de análisis para el periodo de nuestro estudio (1930–1937):

Tras unos años de poca visibilidad, mayormente marcados por la Dictadura de Primo de Rivera, la Segunda República da inicio a un ciclo de gran presencia pública de vanguardias y anarquistas. De una mirada “hacia adentro” propia del primorriverismo, pasamos a un intento revolucionario por reconfigurar, ante la apertura republicana, las relaciones de ambos movimientos con las instituciones existentes. Así, del repliegue o depuración postultraísta (el llamado “purismo” o autonomismo estético) y anarquista (“exilio, reorganización y clandestinidad”), llegamos al despliegue republicano, de la deconstrucción analítica de lo dado al intento de transformación de la institucionalidad burguesa, del impulso destituyente, mayormente autónomo y fragmentado, a posiciones más híbridas, a menudo constructivas, “impuras” y heterónomas. Ahora bien, este complejo proceso resulta más exacto si se concibe como una pugna ininterrumpida entre estos tres momentos dialécticos: la afirmación burgués/re-

alista de la “transparencia” del arte y sus instituciones; la negación lenta y comparativamente moderada de las primeras vanguardias; y finalmente, la negación de la negación que supone el periodo republicano. Cada uno de los tres momentos dialécticos prevalece según el tramo histórico, pero ninguno termina de imponerse, al menos en los años de nuestro estudio, en una “síntesis” completa. He aquí, en suma, nuestro marco de análisis.

Respecto a nuestro método, aparquemos un segundo esta idea de las dialécticas en disputa (o polos dominantes). Centrémonos ahora en la equivalencia empleada por Ortega en “La deshumanización” para explicar la artísticidad del arte nuevo, el famoso pasaje del “jardín” y el “vidrio”:

Imagínese el lector que estamos mirando un jardín a(l) través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través, sin percibirlo. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal. Por tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes . . . Para poder gozar del retrato ecuestre de Carlos V, por Tiziano, es condición ineludible que no veamos allí a Carlos V en persona auténtico y viviente, . . . El retratado y el retrato son dos objetos artísticos distintos: o nos interesamos por el uno o por el otro . . . Pues bien: la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte; en vez de esto, pasa al través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida (*OC III*, 358).

Lo que aquí Ortega expone como dos “acomodaciones ópticas”, dos tipos de mirada incompatibles entre sí (y recordemos, ligadas a dos tipos de individuos distintos), diremos que son las miradas predominantes en dos de los momentos dialécticos antes presentados, el negativo y el negador de la negación, o el destituyente y el constituyente. Así, si en un primer momento “deshumanizado” (bajo la Dictadura de Primo de Rivera) vanguardias y anarquistas centran su atención

en el “vidrio”, en el lenguaje artístico y sus gastadas cristaleras, o en el enrejado social de la Restauración, con la proclamación de la República ambos *ismos*, y con la ventana todavía en su retina, se disponen a mirar la actividad del “jardín”. Y he aquí un cambio respecto al relato orteguiano. El arte revolucionario, en la Segunda República, fija su atención en las “flores y frondas” del afuera, pero este ojo activo, y con mirada periférica, ha sido previamente entrenado a mirar detenidamente al “cristal” de la ventana, a los “obreros” que operan en el inmueble, a los “pilares” normativos, y hasta a los “planos” del arquitecto. Su empuje transformador reconoce que todas estas piezas están entrelazadas. Pero ya no le basta con alterar una de ellas, el lenguaje “cristalino” realista, sino que ha de reconstruir bajo nuevos principios el conjunto del “edificio”: la institución del arte y la política. El arte vanguardista, al igual que los libertarios, no teme a las ruinas del orden social, porque le mueve el impulso de los artífices de mundos nuevos emergentes.

Los diferentes capítulos de este libro pondrán el foco en algunas de estas “piezas” de la institucionalidad vigente en la década de 1930 (lenguaje, artista, patriarcado, teatro, estado, imperio), sin perder nunca de vista el conjunto al que pertenecen, ya que todas ellas atacan a la representación desde su particular ángulo. De este modo, diremos que la perpetua tensión entre movimientos rupturistas e instituciones (políticas, artísticas) no logró de forma “adánica” derribar el complejo existente, sino que emprendió una interacción mucho más enmarañada. Ambos *ismos* por momentos negociaron, colaboraron, apuntalaron, cuestionaron, modificaron y en algunos casos desbordaron, el naciente edificio republicano, desnudando con sus prácticas algunos de sus aspectos más opresivos. Bajo este particular prisma, la CNT, los ateneos libertarios, las escuelas libres, el dadaísmo-surrealismo, los grupos de afinidad, el nuevo grafismo de los artistas productores, el trentismo posibilista, el anarcofeminismo, el teatro experimental, el faísmo insurreccional, la escultura proteica vallecana, y el “primitivismo” anticolonial no serán sino pulsiones y “miradas” de un *momentum* libertario que, tras décadas de forcejeo, hallan tras la “ventana” de los 30 la posibilidad de ensayar a gran escala sus propuestas.

Tal y como el *collage* surge para alterar la significación de sus propios elementos, los siguientes capítulos de este ensayo, cuyo orden de lectura puede ser variable, invitan al lector a reinterpretar algunas piezas de este intenso periodo de la historia cultural española.



*This page intentionally left blank*

## CAPÍTULO 2

### CRISIS DEL LENGUAJE ARTÍSTICO (O LA CRÍTICA A LA REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA)

#### *La edad de oro* de Luis Buñuel: el lenguaje fílmico de la anarquía

*El artista es el eterno inconforme.  
Gracias al artista, el poder no puede  
nunca decir que todos están de acuerdo  
con él. Esa pequeña diferencia es muy  
importante.*

Luis Buñuel, conversación con Carlos  
Fuentes. (cit. en Víctor Fuentes, *Buñuel:  
cine y literatura* 148).

**L***A edad de oro* (1930), segunda película de Luis Buñuel, es probablemente el mejor ejemplo del anarquismo fílmico buñueliano. Financiada por los vizcondes de Noailles, se estrena en Francia acompañada de una enorme polémica. Charles de Noailles, aristócrata y productor del *film*,<sup>1</sup> es expulsado del Jockey Club y su madre debe interceder ante el Vaticano para evitar su excomunión. En una de las primeras proyecciones, en el Studio 28 de París, grupos de extrema derecha (*Camelots du Roi* y *Jeunesses Patriotiques*) irrumpen en el

---

<sup>1</sup> El cineasta Jean Cocteau, fascinado por el filme *El perro andaluz* (1929) que, recordemos, costeó la propia madre de Buñuel, pide ayuda para *La edad de oro* a Charles de Noailles, aristócrata cercano a los círculos de la vanguardia francesa. Se observa así la clara dependencia del cine del periodo, un medio en expansión y económicamente muy exigente, del alto capital privado o en su defecto estatal. Las consiguientes tensiones fruto de esta dependencia afectarán decisivamente a todo el cine revolucionario del siglo XX. Para más información sobre la relación Buñuel-Charles de Noailles véase Buñuel, Luis y Charles Noailles *L'Age d'or: correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles: lettres et documents* (1929–1976).

cine y destrozan el mobiliario además de algunos cuadros surrealistas expuestos en el vestíbulo. La película, a instancias del prefecto de policía Chiappe, es totalmente prohibida y no se vuelve a proyectar públicamente hasta 1980, en Nueva York, y 1981, en París. Nada de esto debe sorprendernos si tenemos en cuenta que el deseo de provocación era uno de los rasgos más marcados del *film*, tal y como confiesa el propio director: “*La edad de oro* —dice Buñuel— es una película romántica, realizada con todo el frenesí del surrealismo. La única que filmé en un estado de euforia, entusiasmo y fiebre destructora. Quería atacar a los representantes del ‘orden’ y ridiculizar sus principios ‘eternos’. Con toda intención quise provocar un escándalo con este filme” (Pérez Turrent y Colina 172). Así, podemos afirmar a la luz de los hechos que el afán agitador del aragonés tuvo su efecto. No obstante, conviene tener siempre presente que el empleo del escándalo, la célebre práctica de *épater la bourgeoisie*, sólo era para el surrealismo una vía de acceso para la transformación social. La provocación, para el grupo bretoniano, no era por tanto un mero gesto narcisista, sino una brecha por donde atacar las contradicciones del edificio social. “El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre” (Buñuel, “El cine” 174), afirmaba el propio director. Esta voluntad de perturbar al espectador venía acentuada por el éxito de público de su anterior *film*, *El perro andaluz* (1929), un éxito tan inesperado como indeseado por Buñuel. Sobre este éxito de público, comenta Buñuel: “Una exitosa ‘película artística’, piensan muchos espectadores. Pero ¿qué puede uno hacer contra los buscadores de novedades aunque éstas ultrajen sus convicciones más profundas, contra una prensa vendida e hipócrita, contra un público imbécil que ha encontrado ‘bella’ o ‘poética’ la que sólo es una desesperada, una apasionada invitación al asesinato?” (cit. en Pérez Turrent y Colina 37).

Esta vocación subversiva en que situamos el cine de Buñuel ha sido comúnmente admitida por la crítica, siendo habitual el empleo del calificativo “anárquico” o “anarquista” para referirse a su cine en general, y a *La edad de oro* en particular. No obstante, el empleo de este epíteto adolece en ocasiones de cierta vaguedad conceptual, aludiendo a una suerte de nihilismo abstracto o difuso. Un ejemplo de esta acepción imprecisa nos lo ofrece la obra *L’occhio anarchico del cinema: Luis Buñuel*, conjunto de fichas de la filmografía completa buñueliana. El prologuista, Luciano De Giusti, afirma sobre el adjetivo “anárquico” del título: “La qualifica di anarchico, . . . non va intesa nella stretta accezione politica del termine. Ricondata all spirito sov-

versivo del surrealismo, ha il senso più amplio di sguardo libero” (5). En el caso de Buñuel, la conexión con el anarquismo ibérico fue ciertamente estrecha, y en más de una ocasión el director declaró su afinidad por estas ideas. En entrevista a Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, Buñuel rememora su vida como estudiante en el Madrid de la década de 1920: “Yo sentía simpatía por los anarquistas. Nos reuníamos en los cafés, como el de Platerías, donde encontrábamos a Santaolaría, que tenía un periódico de ideas ácratas, como se decía entonces.<sup>2</sup> En aquel tiempo los que, como yo, se interesaban por el aspecto sociopolítico de la época no podían sino acercarse al anarquismo” (17). De su paso por las citadas tertulias el propio Buñuel afirma: “. . . empecé yo a ser anarquista, y conste que seguí con las mismas ideas hasta 1930” (Gubern y Hammond 87). En conversación con Max Aub, y a propósito de sus años formativos, Buñuel deja claro cuál era su identidad política y espiritual en fechas cercanas a la realización de *La edad de oro*:

A los veintiocho años yo era anarquista, y el descubrimiento de Sade fue para mí absolutamente extraordinario. No tuvo nada que ver con la erotología, sino con el pensamiento ateo . . . Yo era ateo, había perdido la fe, pero la había reemplazado con el liberalismo, con el anarquismo, con el sentido de la bondad innata del hombre, y en el fondo estaba convencido de que el ser humano tenía una predisposición a la bondad echada a perder por la organización del mundo, por el capital, y de pronto descubrí que todo eso no era nada, que todo eso podía existir . . . y que nada, absolutamente nada, debía tenerse en cuenta como no fuese la total libertad con que si le diera la gana podía moverse el hombre, y que no había bien y que no había mal. Figúrate lo que eso representa para un anarquista. (Aub 86)

En esta cita aparecen ya condensadas algunas de las obsesiones del cineasta de Calanda: el rechazo libertario al orden burgués (económico, moral, cultural), a la religión institucionalizada, a la represión

---

<sup>2</sup> Emilio V. Santolaria (pseudónimo de Emilio Mistral), periodista y escritor autodidacta español. Importante agitador cultural del anarquismo ibérico y rioplatense, lugar en que se refugió tras la Semana Trágica de Barcelona. En su entrada de *Bibliografía del anarquismo en España, 1868–1939*, editada por Madrid Santos y Soriano, leemos: “SANTOLARIA, Emilio V[illagonga]. Administrador de editoriales y colecciones (Madrid): Nueva Senda, La Novela Roja, El Sembrador, La Novela Proletaria. Escritos en varios periódicos. Confundido en la identidad de Emilio Mistral y Mario Pommery” (335).

sexual. En suma, la afirmación ácrata de la existencia humana. Rafael Sánchez Ventura, futuro profesor y museógrafo aragonés, anarquista y compañero de la Residencia de estudiantes, fue igualmente una figura clave en la introducción de Buñuel a estos círculos, y junto al también aragonés y anarco-vanguardista Ramón Acín, resultó fundamental en la realización de la siguiente obra buñueliana, *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933). De este modo, “arte nuevo”, “anarquismo” y “Aragón” (uno de los epicentros libertarios de la península en la década de 1930), actúan aquí como denominador común en este período formativo de Buñuel. A este respecto, una serie de trabajos críticos ha explorado este hondo hilo libertario en la trayectoria buñueliana, analizando en cierto detalle sus conexiones biográficas y temáticas con el anarquismo histórico (Hammond y Gubern, Ibarz, Porton, Bertelli).<sup>3</sup> Por otra parte, un conjunto de estudios sobre la *La edad de oro* viene enfatizando el elemento rupturista de esta obra con respecto a formas narrativas tradicionales, destacando los elementos vanguardistas (coherencia poética, ausencia de linealidad, extrañamiento) del nuevo lenguaje buñueliano (Monegal, Víctor Fuentes, Hammond, Puyal, Richards). En la confluencia de estas dos líneas de investigación quisiéramos situar nuestro análisis. En concreto, nuestra lectura propone que el carácter anárquico de *La edad de oro* proviene no sólo de su contenido irreverente y antiautoritario sino del uso libertario del signo, es decir, del empleo del lenguaje fílmico en lo que éste tiene de anti-representacional. Dicho de otra forma, calificaremos *La edad de oro* de obra “anárquica” en la medida en que su mensaje y su lenguaje cinematográfico cuestionan las formas convencionales de representación (social, política y simbólica). Para ello, trataremos de evitar la clásica dicotomía forma-contenido, ya que, tal y como sugiere Walter Benjamin, tiende a confundir a la crítica política sobre arte. En “El autor como productor”, el pensador alemán lo resume así: “La tendencia [léase la tendencia política] de una obra sólo puede ser acertada cuando es también literariamente [léase artísticamente] acertada. Es decir, que la tendencia política correcta incluye una tendencia literaria” (*Autor* 37). Desde esta perspectiva benjaminiana, una

---

<sup>3</sup> Véase Gubern y Hammond, *Los años rojos de Luis Buñuel*, sobre su época revolucionaria militante (1928–1938); Ibarz, *Buñuel documental*, sobre el rodaje de *Tierra sin pan* en la primavera de 1932, en el que participaron, entre otros, los anarquistas Rafael Sánchez Ventura y Ramón Acín; Porton, *Cine y anarquismo*, esp. análisis libertario de filmes como *La edad de oro* o *Viridiana*; Bertelli, *Luis Buñuel: il fascino discreto dell'anarchia*.

obra que aspire a ser libertaria en lo político no puede sino elegir un tipo de lenguaje igualmente rupturista y antiautoritario. De este modo, una serie de preguntas nos acompañarán en la lectura de este *film*. ¿En qué medida la ideología ácrata de *La edad de oro* incluye su tendencia vanguardista? ¿Cuáles son algunas de las técnicas fílmicas que emplea el aragonés a este fin revolucionario? En su embestida anarco-vanguardista contra los pilares de la sociedad burguesa, ¿hasta qué punto Buñuel atenta contra uno de estos pilares fundamentales: el uso burgués del lenguaje artístico?

### 2.1. CINE, NATURALISMO Y SURREALISMO: UN MEDIO, DOS LÓGICAS, DOS ESTÉTICAS

*La edad de oro* narra la historia de un *amour fou* entre un hombre y una mujer, y de su separación forzosa como forma de control social. Así, frente a una aparente dispersión narrativa, un motivo de este *film* actúa como elemento estructurador: el choque libidinal de los protagonistas con los representantes de la autoridad, esto es, con los llamados “pilares” de la sociedad burguesa (iglesia, ejército, familia, patria. . .). A modo de prólogo, el *film* comienza con un documental sobre escorpiones, que recoge una de las pasiones del cineasta: la entomología.<sup>4</sup> Acto seguido, la primera parte narra la historia de un grupo de bandidos decrépitos que salen de su refugio para ver el desembarco de los “mallorquines”, grupo de personas venidas por mar que encarnan a la sociedad biempensante.<sup>5</sup> Estos nuevos visitantes, caracterizados como miembros del clero, la burguesía y el ejército, llegan a la costa con la intención de fundar una nueva ciudad. La ceremonia inaugural se ve interrumpida por los gritos de placer de una pareja revolcándose en el barro. Estos dos protagonistas, representa-

---

<sup>4</sup> Buñuel inserta, empleando la técnica del *collage*, un extracto-documental de archivo. Se trata de *Le Scorpion languedocien* (1912), un trabajo escolar-divulgativo basado en la obra del entomólogo Jean-Henri Fabre, uno de los científicos más admirados por Buñuel.

<sup>5</sup> Del calificativo “mallorquín” dice Paul Hammond: “For Dalí and Buñuel, fervent hispanophobes in 1930, Mallorca connoted all that was feudal, Godfearing, reactionary. There is, however, a historical truth embedded in this seemingly private joke. In 1926 Rivera and Mussolini signed a pact to further their geopolitical ambitions in the Mediterranean. In a subsequently leaked secret clause Spain’s claims to Tangiers were recognized in return for an Italian base on Mallorca. Mallorquins, then, are metonyms for fascist *Realpolitik*” (*L’Age D’or* 18).

dos por los actores Gaston Modot y Lya Lys, son inmediatamente separados por los “mallorquines”. En un salto temporal de 2000 años, comienza un documental sobre Roma, la ciudad fundada en la citada ceremonia. El resto de la película relata el deambular por esta ciudad del personaje de Modot, antiguo héroe patrio que ahora camina a la deriva entregado a la satisfacción de sus instintos, y que culminará en una fiesta palaciega donde está presente su amante. La pareja de protagonistas, tras constantes interrupciones, por fin se reencuentran en el jardín, pero en pleno arrebató sexual la mujer abandona al hombre por un músico anciano. El protagonista se refugia en la habitación y en un arranque de furia arroja por la ventana todo tipo de objetos (una jirafa, un obispo, un arado, plumas de almohada), todo ello acompañado con el sonido ensordecedor de los tambores de Calanda.<sup>6</sup> En un epílogo homenaje al Marqués de Sade, El Duque de Blangis, protagonista libertino de *Las 120 jornadas de Sodoma*, aparece claramente identificado con la figura de Cristo, al tiempo que escuchamos el sonido de un pasodoble a modo de cierre. Tanto la explosión de rabia del protagonista, como la escena última del Cristo libertino nos dejan ante un final abierto en el que el viejo orden imperante, puesto en cuestionamiento durante toda la película, nunca es restituido.

Ahora bien, más allá de estos ataques recurrentes a los detentadores del orden, el libertarismo de *La edad de oro* explora nuevos territorios de insurgencia. El propio lenguaje surrealista buñueliano, en su carácter escurridizo y proteico, jugará como veremos un papel clave en su propuesta. Recordemos que en su “Declaración del 27 de enero de 1925”, unos meses después del primer manifiesto, el grupo surrealista lanza un breve listado donde se rebaten acusaciones y malentendidos en torno a este movimiento. En el punto 5, el texto afirma: “No pretendemos cambiar para nada las costumbres de los hombres, pero sí mostrarles la fragilidad de sus pensamientos, y sobre qué inestables cimientos, sobre qué cavernas, han edificado sus tambaleantes viviendas” (Artaud 12).

Si entendemos el llamado “orden social burgués” como un constructo al servicio de una clase privilegiada, aceptaremos igualmente que uno de los “inestables cimientos” en que dicha clase asienta su

---

<sup>6</sup> Calanda (Teruel/ España), localidad natal Luis Buñuel. Es célebre por su ‘tamborrada’, fiesta en que los vecinos de la localidad, con motivo del Jueves Santo, percuten cientos de tambores por las calles del pueblo.

dominio reside en su relación con el lenguaje, y en particular, con el escurridizo lenguaje del arte. El movimiento surrealista entendió esto a la perfección, y buscó en su nueva relación con el signo, más abierta y resistente a la inteligibilidad dominante (más anárquica, diremos), una vía de transformación de lo real. Un estudio pormenorizado de la relación entre surrealistas bretonianos y el movimiento anarquista excedería los límites de este ensayo. No obstante, un buen ejemplo de esta afinidad lo encontramos en el libro de Plínio A. Coelho *Surrealismo y anarquismo*, recopilación de escritos surrealistas en la revista de la Federación Anarquista francesa *Le Libertaire* en la Francia posterior a la Segunda Guerra Mundial. Aquí vemos cómo la influencia libertaria fue decisiva en la propia configuración del movimiento surrealista de entreguerras, tal y como afirma Breton en 1953: “Fue en el negro espejo del anarquismo donde el surrealismo se reconoció por primera vez, mucho antes de definirse a sí mismo y cuando era apenas una asociación libre de individuos, que rechazaban espontáneamente y en bloque las opresiones sociales y morales de su tiempo” (41). Recordemos por el momento que el colectivo bretoniano no nace con vocación de movimiento artístico, sino como un programa total de vida decidido a redefinir “en bloque”, bajo coordenadas revolucionarias, las relaciones entre vida, estética y política. El lenguaje del arte, por tanto, si aspiraba a modificar las formas de percepción social como vía subversiva debía acercarse, según ellos, al “verdadero” funcionamiento del pensamiento, que incluía el sueño. El cine, para el joven Luis Buñuel, era una herramienta privilegiada a la hora de abordar esta tarea, de ahí que su interés creciente por el surrealismo fuera de la mano de su asimilación a este medio, icono de una modernidad que despertaba entre los artistas tantas pasiones como recelos, a lo que añadiríamos un fuerte elemento de reivindicación juvenil. Así lo ha señalado el crítico Alfonso Puyal:

Dicha asimilación no sólo va a afectar a los aspectos — formales o temáticos — volcados en la obra de cada uno de los autores, sino que además va a convertirse en un asunto generacional. ‘Todas nuestras cosas en la pantalla’, escribía Buñuel a su amigo José Bello mientras preparaba la producción de *Un chien andalou*. (Puyal, “Lorca y Buñuel” 762)

Por esas mismas fechas, en conversación con el periodista Luis Gómez Mesa, el propio Buñuel comenta:



Pues el cine me parece el representante más específico de nuestra época, nacido tan en función de sus necesidades espirituales, como la Catedral en la Edad Media. Pero si ésta supone dolor, el cinema supone alegría . . . Creo, además, que el cinema es el instrumento más adecuado para expresar la gran poesía de ‘nuestra época’ y el único que ha podido establecer ciertas verdades visuales, ‘universalmente’. (Puyal, “Lorca y Buñuel” 772)

Décadas más tarde, en su conferencia “El cine, instrumento de poesía” (1953), el aragonés mantiene esta convicción en el maridaje cine-surrealismo:

[El cine] Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño. (173)

Así, el lenguaje fílmico del joven cineasta no se conformaba con ofrecer contenidos subversivos, ni con proponer un final abierto e inquietante, sino que ante todo trataba de romper con un lenguaje asociado a la “vigilia” naturalista, esto es, con aquel lenguaje supuestamente “objetivo” afín al paradigma epistemológico racional-burgués. El cine se concebía así como el medio idóneo para explorar un lenguaje onírico contestatario.

En *La edad de oro* asistimos a la maduración de la compleja propuesta fílmica buñueliana, caracterizada por la conjunción de dos lógicas: un lógica “externa” o narrativa-constructiva, tendente a la inteligibilidad del relato, y que organiza la obra en forma lineal (vagamente ligada al esquema de planteamiento, nudo y desenlace), y una lógica “profunda” surrealista, destituyente de la anterior, que supone un intento por plasmar cinematográficamente el libre funcionamiento del pensamiento y el deseo, y es por tanto una lógica poética (metafórica y metonímica). Respecto a la primera, la narración en *La edad de oro* se divide en seis partes, que se corresponden con las seis secciones de la cola del escorpión mostradas en el documental que sirve de prólogo. Así, esta imagen entomológica sirve de armazón a la película, y al igual que la cola del insecto la obra culmina con una punzada venenosa: el Cristo sadiano. El crítico Paul Begin ha sugerido una conexión con este fragmento documental que va más allá de esta simple analogía estructural.

Buñuel points out the strong correspondence between insect behaviour and human behaviour. In so doing, he aims to exterminate the presupposed biological hierarchy in which man is placed above other species within the natural world. He accomplishes this by looking at the world through an entomological lens to observe the 'logical irrationality' of man, as seen in both *L'Age d'or* and *Las Hurdes*. (441)

Para este autor, el cine de Buñuel emplea aquí una “antropología entomológica”, esto es, un estudio comparativo entre seres humanos e insectos, mostrando “what humans, at the most basic level, have in common with other ‘lower’ life forms. In so doing he sheds light on the human beings’ latent drives and psychology, that is, their shared primitive nature” (441). Siguiendo este enfoque, el fragmento documental de los escorpiones y el deambular por las rocas de los bandidos y los “mallorquines” puede parecer incoherente dentro de la lógica “externa” del relato (narrativa) pero muestra una estrecha continuidad con su “lógica profunda” (poética e instintiva), aquella que trata de mostrar el comportamiento real de la mente humana y la naturaleza. Así, estos dos lenguajes artísticos interactúan a lo largo del *film*: mientras la sociedad burguesa “mallorquina” opera, a un nivel externo, bajo las convenciones narrativas naturalistas (objetividad, planteamiento, nudo y desenlace), el personaje de Modot actúa a un nivel profundo con la “irracionalidad lógica” surrealista, la misma del escorpión y el Cristo sadiano que abren y cierran la película. Esta ordenación estratificada de *La edad de oro* apunta a una serie de tensiones que atraviesan todo el *film*: base-superestructura, oprimidos-élites, pueblo-Estado, o en términos de lenguaje estético cinematográfico, profundidad-superficie, surrealismo-naturalismo, poesía-narración, imagen-relato, vanguardias-institución. Lo que tienen en común todos estos binomios es la presencia de un orden jerárquico que, en el modelo burgués atacado por Buñuel, siempre privilegia al polo superior. Así, la división abajo-arriba que muestra la película, es presentada por Buñuel como arbitraria y falaz, ya que oculta un tipo de “realidad” más “profunda” que debe ser liberada. Esta tensión se manifiesta estéticamente del siguiente modo: el relato narrativo (planteamiento, nudo y desenlace) que estructura el *film*, con su lógica “externa”, objetiva y naturalista, es boicoteado repetidamente por otra lógica “profunda” o surrealista, que desafía las coordenadas culturales y filosóficas del modelo de representación burgués. En el

terreno estrictamente político, recordemos aquí el posicionamiento de Bakunin al respecto: “The whole system of representative government is an immense fraud resting on this fiction: that the executive and legislative bodies elected by universal suffrage of the people must or even can possibly represent the will of the people” (*Anarchism* 222). Desde esta perspectiva, representación estética y representación política son dos formas de “fraude” para el anarquismo, y han de ser boicoteadas desde abajo por prácticas autónomas y contrarias. Según esta corriente política, el estado liberal y su contraparte, la clase burguesa, ocupan una posición falaz y usurpadora respecto a las fuerzas subalternas, tal y como veremos en el *film* de Buñuel. Como también lo hacen, y esto es importante remarcarlo, los estados que se hacen llamar “socialistas” o proletarios. En *Estatismo y anarquía*, Bakunin marca así su principal desacuerdo con el marxismo revolucionario, al que califica de “dictadura revolucionaria”:

La única diferencia que existe entre la dictadura revolucionaria y el estatismo no está más que en la forma exterior. En cuanto al fondo, representan ambos el mismo principio de la administración de la mayoría por la minoría en nombre de la pretendida estupidez de la primera y de la pretendida inteligencia de la última. Son por consiguiente igualmente reaccionarias, pues el resultado de una y de otra es la afirmación directa e infalible de los privilegios políticos y económicos de la minoría dirigente y de la esclavitud política y económica de las masas del pueblo. (165)

A este fin desestabilizador de los de abajo, o lógica “profunda” y autónoma, dos técnicas vanguardistas, o grupos de técnicas, interconectadas entre sí, actúan a lo largo de la película: aquellas asociadas al “automatismo”, y por tanto a la búsqueda de un lenguaje más “instintivo” y “directo”, y aquellas asociadas al “montaje”, destinadas a ordenar “desordenadamente” el *film*. Ambos grupos de técnicas, como hemos señalado, guardan una fuerte correlación, ya que parten de un procedimiento fundacional del grupo bretoniano: la búsqueda del extrañamiento. André Breton, en una conferencia celebrada en 1935 y titulada “Situación surrealista del objeto” lo explicaba del siguiente modo:

Al pretender dar aquí la definición del procedimiento que, en primer lugar, nos sorprendió y nos puso en la senda que debía llevarnos al descubrimiento de muchos otros procedimientos, siento la

tentación de decir que consiste en la explotación del encuentro fortuito, en un plano adecuado, de dos realidades distantes (lo cual no es más que paráfrasis y generalización de la célebre frase de Lautréamont: ‘Bello como el fortuito encuentro, en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas’, o, para servirnos de una frase más breve, el cultivo de los efectos de un extrañamiento sistemático”. (202)

Con base en esta explicación bretoniana, las técnicas asociadas al automatismo y al *collage*, empleadas por diversos *ismos*, compartirían la idea matriz de “encuentro fortuito de realidades distantes”, base de la función poética del lenguaje. Por otra parte, este uso del lenguaje propio del *collage* y del automatismo (uso libre, proteico, creativo y no autoritario) se asienta sobre una concepción libertaria y dinámica de lo real-social. Esta inmanencia surrealista, que nosotros calificaremos de “anárguica”, ha sido en numerosas ocasiones relacionada con el pensamiento presocrático de Heráclito.<sup>7</sup> En nuestro caso, y a efectos meramente analíticos, haremos una distinción entre ambas técnicas, concediendo al “automatismo” un mayor grado de espontaneidad frente a la mayor planificación del “*collage*”.

## 2.2 EL AUTOMATISMO: NUEVAS PERCEPCIONES, NUEVO IMAGINARIO

En lo referido a la explotación del “automatismo”, o expresión más o menos espontánea del subconsciente, el lenguaje cinematográfico de *La edad de oro* diverge bruscamente de la “actitud realista” burguesa. Los surrealistas emplearon concienzudamente una serie de técnicas (escritura automática, transcripción literal de sueños, enumeración caótica, entre otras) que servían a su particular concepción ontológica de la realidad, una mirada expansiva según la cual lo onírico, lo irracional, lo imaginario, esto es, todo aquello comúnmente asociado al subconsciente, constituía una parte inseparable de lo real, desbordando los cauces lógicos del pensamiento: “Lo más admirable de lo fantástico —decía André Breton en su *Primer manifiesto*— es que lo fantástico no existe, todo es real” (24). Existe un largo debate, prácticamente desde su concepción, sobre el grado de espontaneidad,

---

<sup>7</sup> Para un estudio introductorio de esta conexión véase el ensayo de Jonathan P. Eburne, “That Obscure Object of Revolt: Heraclitus, Surrealism’s Lightning-Conductor”.

o por el contrario intencionalidad, de estas técnicas automáticas. Lo que verdaderamente aquí nos interesa es su impacto en el plano semántico o de sentido, eso que Riffaterre denominó el “*automatism effect*”, o el efecto de desorientación y ausencia de lógica convencional (Riffaterre 222). Desde esta perspectiva, en *La edad de oro* nos “desorienta” que un individuo pasee con un pan oblongo en la cabeza junto a la estatua de un líder de la patria con idéntico pan como sombrero.<sup>8</sup> Como también nos “desorienta” que el personaje de Modot, en el momento climático de furia destructiva, arroje consecutivamente por la ventana una lanza, un árbol, un arado, una jirafa, un obispo. El paralelismo de esta escena con la “enumeración caótica” propia de la literatura surrealista es claro. El efecto figurado es el de un individuo que, forzado a posponer el freudiano “principio de placer”, vacía furiosamente su inconsciente. El nuevo lenguaje, para los surrealistas, permite sacar a la superficie aquello que bajo el “principio de realidad” permanece oculto e inconexo con la conducta del sujeto.

No obstante, si algo nos interesa del empleo del “automatismo” es su implicación cognoscitiva, así como su capacidad para renovar el imaginario social y sus fundamentos lógicos y morales. Como es sabido, esta técnica artística conecta con toda una corriente de percepción y conocimiento muy influyente en el periodo: el psicoanálisis. Más allá de la validez científica de este método, en el terreno filosófico podemos decir que Freud y sus discípulos acometen la tarea de explorar partes de la “realidad” comúnmente reprimidas. Para los surrealistas, esto implicaba un acceso “integral” a espacios anteriormente vedados al conocimiento, y en los que el cine, como dijimos, constituía para esta corriente una herramienta fundamental. Dice al respecto Buñuel: “. . . ese cine [el surrealista], me dará una visión integral de la realidad, acrecentará mi conocimiento de las cosas y de los seres y me abrirá el mundo maravilloso de lo desconocido, de lo que no puedo leer en la prensa diaria ni encontrar en la calle”

---

<sup>8</sup> Esta imagen procede de un sueño de Salvador Dalí relatado por carta a Luis Buñuel. Con base en este tipo de ocurrencias dalinianas, el pintor catalán reclamó su autoría en la película. Por otra parte, la centralidad del sueño en esta película se manifiesta en muchas escenas, e incluso aparece veladamente en el título, como ha señalado el crítico John Savage: “L’Âge d’or contains no clearly delineated ‘dream sequence’, no bracketing of normal life that explains and mediates what happens on screen. However, references to sleep and dreams occur in sequences throughout the film. They can even help explain the Surrealist wordplay behind the film’s title that has been overlooked by scholars: *là, je dors* (there I sleep)” (249).

(“El cine” 175). Esta frase, extraída de la citada conferencia “El cine, instrumento de poesía” (1953), es pronunciada en un contexto cinematográfico de emergencia del neorrealismo de posguerra. Buñuel nos narra una anécdota que resulta muy ilustrativa para comprender su postura ante este fenómeno. En el contexto de una comida con el neorrealista Césare Zavattini, Buñuel señala el vaso de vino que tiene en su mano, y lanza la siguiente reflexión:

Para un neorrealista, le dije, un vaso es un vaso y nada más que eso: veremos cómo lo sacan del armario, lo llenan de bebida, lo llevan a lavar a la cocina, en donde lo rompe la criada, la cual podrá ser despedida de la casa o no, etc. Pero ese mismo vaso contemplado por distintos hombres puede ser mil cosas distintas, porque cada uno de ellos carga de afectividad lo que contempla, y ninguno lo ve tal como es, sino como sus deseos y su estado de ánimo quieren verlo. Yo propugno por un cine que me haga ver esa clase de vasos, porque ese cine me dará una visión integral de la realidad”. (“El cine” 175)

Recordemos también aquí cómo, en el periodo de entreguerras, el crítico anarquista Carl Einstein identifica en las nuevas formas visuales una ruptura epistemológica susceptible de transformar la realidad. Así, el concepto de “alucinación”, tal y como lo emplea el propio Einstein, ahonda en la relación “surrealismo-transformación de la realidad” que observamos en *La edad de oro*: “It seems as though a kind of hallucinatory interval breaks through. The repressive mass of consciousness is dammed up and the ego is expanded to become a metamorphic person while the primary accent is subsumed into vision and poetry by means of which the consciously narrowed reality is overcome” (Quigley 136). Esta operación, siguiendo a Einstein, desborda la concepción monádica del individuo racional propia del pensamiento liberal-burgués, y en su lugar sugiere una idea metamórfica y expansiva de éste. Un buen ejemplo lo encontramos en una de las escenas climáticas de la película, la escena amorosa del jardín. El rostro de la protagonista, la actriz Lya Lys, se transmuta en el de una mujer de más edad, y el personaje de Modot, en plena interconexión de *eros* y *thanatos*, clama al cielo con el rostro visiblemente ensangrentado: “Mon amour, mon amour, mon amour”. En la otra parte del jardín, un anciano director arroja la batuta en mitad del concierto, y como atraído por una extraña fuerza se dirige al rincón de los amantes con

las manos sobre su cabeza. Al verlo, el personaje de Lya Lys abandona a su pareja y se funde con él en un beso vehemente. En su desconcierto, el personaje de Modot es golpeado en la cabeza por una maceta, y repitiendo el gesto del viejo director, con las manos en su cabeza, marcha de la escena al son ensordecedor de los tambores de Calanda. Así, en esta breve secuencia que antecede la explosión de ira del protagonista, observamos la metamorfosis de los personajes y sus conexiones latentes propias del surrealismo, aquel estado “alucinatorio” que apuntaba Carl Einstein, donde la “ilusión” del individuo burgués, base del edificio liberal, es quebrada por fuerzas que lo desbordan y lo transmutan. Estas fuerzas subyacentes ocupan un espacio central en el cine de Buñuel y de todo el movimiento surrealista. Anna Balakian resume la propuesta de este movimiento como el intento de identificar y sacar a la superficie eso que Breton llamaba *l'entendement humain*:

that enormous reservoir of consciousness which we have not yet probed, that we shall never fully know because of the one really tragic fact of life — the disproportion between man's desire and the individual limits of his life: this subterranean network was what Eluard called the Human Pyramid or the lower reaches of life. It is not the ‘moi’ but the ‘soi’, an immense and sober region where existences are joined and recognize each other, where the purposes of nature and the manifestations of the human will can be reconciled. (3)

El flujo alucinatorio de imágenes recogido en la transmutación de personajes es un buen ejemplo del uso del “automatismo” y sus efectos no sólo como técnica de desorientación semántica, sino como medio de acceso al “entendimiento humano”, ese intento buñueliano por acrecentar el “conocimiento de las cosas”, por mostrar lo que no se podía “leer en la prensa diaria ni encontrar en la calle”.

Como es sabido, desde 1925 y con motivo de las Guerras del Rif, el grupo de Breton actúa oficialmente “al servicio de la revolución”, de modo que este método de conocimiento forma parte de su lucha política. Buñuel y los surrealistas conectan así con importantes corrientes filosóficas y políticas (marxismo, vitalismo, psicoanálisis, anarquismo) interesadas en identificar la estructura subyacente de la realidad social. Dicho de otra forma, la exploración “alucinatoria” buñueliana de *La edad de oro* entronca con una serie de pensadores que, desde el siglo XIX, tratan de “desnudar” los cauces del imagi-

nario burgués y de su moral aparejada, trasunto de la racionalidad instrumental decimonónica. Marx, Nietzsche, Freud, tres autores a los que Paul Ricoeur calificó como “filósofos de la sospecha”, iniciaron desde el siglo anterior la exploración de una serie de mecanismos de ocultamiento culturalmente dominantes (ideología, moral judeocristiana, represión psicológica), a los que añadiríamos la sospecha libertaria sobre Estado y la representación como formas “naturales” de gobierno.<sup>9</sup> El surrealismo bretoniano contribuye a este desenmascaramiento mediante nuevas conexiones simbólicas, nuevas poéticas, y en última instancia, nuevas mitologías morales con las que desbordar la racionalidad burguesa. A este respecto, el grupo de Breton lanza un manifiesto *ad hoc* con motivo de la proyección de *La edad de oro* en París. Además de calificarlo como “uno de los supremos programas de reivindicación que jamás se hayan propuesto a la conciencia humana”, dicho manifiesto insiste en la importancia del surrealismo como medio de renovación simbólica y sobre todo moral. En un apartado específico del texto, titulado “Es la mitología lo que cambia”, afirman:

Todo ocurre como si, contrariamente a la realidad, lo que cambiase no fuesen los acontecimientos, sino, más gravemente, la mitología. En las próximas mitologías morales ocuparán un lugar, de manera usual, reproducciones escultóricas de diversas alegorías, entre las que hay que contar como más ejemplares la de una pareja de ciegos devorándose mutuamente y la de un adolescente de mirada nostálgica ‘escupiendo por puro placer sobre el retrato de su madre’. (cit. en Romaguera 128)

El automatismo surrealista, gracias a su “extraña” y amoral combinación de motivos, permite a Buñuel desafiar el imaginario precedente y enriquecer nuestra forma de mirar la realidad: Un mayordomo ayuda a descender de un vehículo a una pareja, señalizando la parada con una custodia de plata; un vestido femenino, icono de la superficialidad bur-

---

<sup>9</sup> En 1873, en su texto *Estatismo y anarquía*, dice Bakunin: “Es sobre la ficción de esa pretendida representación del pueblo y sobre el hecho real de la administración de las masas populares por un puñado insignificante de privilegiados, elegidos o no elegidos por las muchedumbres reunidas en las elecciones y que no saben nunca por qué y por quién votan; sobre esa pretendida expresión abstracta que se imagina ser el pensamiento y la voluntad de todo un pueblo y de la cual el pueblo real y viviente no tiene la menor idea, sobre la que se basan igualmente la teoría estatista y la teoría de la llamada dictadura revolucionaria”(165).



guesa, acude inadvertidamente a una fiesta como acompañante del protagonista; este último, por su parte, abofetea a su suegra, golpea violentamente a un ciego paseante, a un perro, sin el mínimo indicio de arrepentimiento; un bandido moribundo, en su último estertor, habla de acordeones, de hipopótamos, de llaves, de ganchos de escalada, etc. En estas controvertidas imágenes “automáticas”, accediendo a rincones del subconsciente contrarios, o simplemente indiferentes, a la moral dominante, Buñuel se desprende de una serie de metáforas gastadas sobre la familia, la religiosidad, la belleza femenina, la solemnidad de la muerte. De este modo, el automatismo, y el uso del lenguaje que comporta, tenía para Buñuel y los surrealistas una clara implicación revolucionaria: en su capacidad para “ampliar” las formas de conocimiento y renovar las “mitologías morales” existentes, esta técnica, pensaban, era susceptible de transformar la propia realidad.

Hoy esta propuesta artística buñueliana puede sonarnos ingenua, y tal vez lo fuera. En 1930, momento de su estreno en París, a la bancarrota financiera se sumaba la honda bancarrota moral arrastrada desde de la Gran Guerra. Este *film*, con su aparente incoherencia y espontaneidad, con sus automatismos como antídoto a los discursos lineales teleológicos, ponía el dedo en una llaga que se mostraría muy profunda: La llamada “edad de oro” de las grandes naciones, o de los pueblos, esa que muchos revolucionarios de todo signo añoraron y proyectaron por igual en 1930, y con la que Buñuel ironiza en la película, no era más que otra falsa mitología. Detrás de todo periodo áureo imaginario, podríamos decir, se ocultaba la próxima distopía vivida.

### 2.3. EL *COLLAGE* COMO MÉTODO DE RESIGNIFICACIÓN POÉTICA

Al margen del automatismo, no todo es “espontaneidad” e instinto en el lenguaje buñueliano. La planificación de escenas y la recombinación chocante de los elementos fílmicos, operaciones ambas que están en la base del *collage*, cobran cada vez mayor relevancia en su obra. El “guión visual” (en inglés *story board*) se convierte en una herramienta fundamental para el aragonés a la hora de articular sobriedad y profundidad. A este respecto, el crítico Víctor Fuentes ha señalado la evolución buñueliana desde el “automatismo psíquico”, propio de *El perro andaluz* (1929), hacia formas discursivas más elaboradas e intertextuales presentes en *La edad de oro* (1930):

Aunque no abandone por completo el automatismo psíquico de su primera película, se ve enriquecido con percepciones propias del ensayo y el documental, y con un diálogo creativo, intertextual, con las obras del entomólogo J. H. Fabre, de Marx y Engels, Sade, Emily Brontë y los pintores surrealistas, ahora compañeros suyos, algunos de los cuales — entre otros M. Ernst y P. Prevert— aparecen como personajes de la película; un diálogo que también incluye el cine cómico norteamericano. (*Los mundos de Buñuel* 37)

Según Fuentes, el relato “se organiza en una serie de fragmentos o segmentos yuxtapuestos, inconexos y discontinuos en el plano manifiesto, pero de gran cohesión y consecuencia en el latente” (*Los mundos* 37). Esta forma de organizar el relato, dice este crítico, guarda concomitancias con el “teatro de la crueldad” de Antonin Artaud, identificables en su “abandono del proceso causal, natural, a favor del mágico, basado en la concatenación de motivos por empatía, contagio y holófrasis (la parte representa al todo)” (*Los mundos* 37). Y a continuación añade: “[En *La edad de oro*, Buñuel] también recurre al *collage*—tan del gusto de esas ‘leyes’ mágicas—, privilegiado vehículo de lo irracional para los surrealistas” (*Los mundos* 37). Por su parte, el crítico Paul Hammond también ha señalado el empleo de esta técnica vanguardista en la película:

*La edad de oro* funcionaría de acuerdo con el principio abierto del *collage* heterogéneo y “onírico”: jugaría con (y socavaría) el concepto más cerrado del montaje homogéneo y “diurno”, que era el eje del “aparato cinematográfico” dominante. Lejos de ajustarse a la narrativa de ficción que era habitual en el cine de su tiempo (y del nuestro), *La edad de oro* se propuso erigirse en representación más profunda y “auténtica” de los mecanismos del deseo. (“Juegos” 55)

De este modo, partiendo de la lectura de Fuentes y Hammond, identificaremos en el *collage* y en sus leyes “mágicas” una de las técnicas clave de la subversión artística de esta película, relacionándola en nuestro caso con sus postulados libertarios.

Esta técnica vanguardista del *collage* (del francés *coller*: pegar), empleada en cuadros cubistas y más tarde desarrollada por dadaístas en su exploración pictórica, literaria y fotográfica, consiste en la “adhesión” compositiva de elementos procedentes de distintos contextos, dotándoles así de un nuevo sentido de conjunto. El *collage* fue una técnica ampliamente transferida al cine vanguardista, ya que, tanto

en sus formas como en sus efectos sobre el espectador, guardaba una relación de estrecha afinidad con el “montaje” cinematográfico: recordemos, operación consistente en la yuxtaposición de fotogramas estáticos que al ser proyectados a una determinada velocidad provocan en el espectador la “ilusión” de movimiento característica del medio. Antonio Monegal, en su estudio sobre la poética de Luis Buñuel, así lo señala:

El funcionamiento del lenguaje cinematográfico presenta cierto paralelismo con la técnica del *collage* . . . El *decoupage*, en su acepción literal de recortar, es justamente la primera fase en la elaboración del *collage*, que se completa al juntar las piezas, separadas de su contexto originario, en una agrupación que las dota de un valor significativo distinto. Al igual que en la conjunción de planos, cada pieza del *collage* deriva su significado de la relación sintagmática con el resto de los elementos del conjunto. Desde este punto de vista, el procedimiento, recortar y pegar, se confunde con el montaje de una película. (*Luis Buñuel* 89)

Así, en lo sucesivo nos referiremos a la técnica del “montaje-*collage*” como la operación de “cortar” y reordenar los elementos textuales cinematográficos (imágenes, sonidos, palabras, entre otros) con vistas a generar un tipo de composición que se exhibe abiertamente como “representación” (autorreflexiva y crítica), al tiempo que se resiste a la interpretación mediante la destrucción de las convenciones simbólicas (deconstructiva y resignificadora). Estas características intrínsecas del *collage* lo convierten en una técnica altamente desestabilizadora desde el punto de vista semántico.

En *La edad de oro* Buñuel intercala recurrentemente escenas, o secuencias sorpresivas, con el fin de alterar el desarrollo de la trama: en pleno éxtasis amoroso de los protagonistas en los jardines del Palacio, Buñuel sitúa una escena donde un grupo de maristas atraviesa un puente. Tanto la textura de la imagen como el ritmo dejan claro la explícita operación de “pegado” a la escena amorosa. Otro ejemplo de *collage* lo encontramos en la ceremonia inaugural de la ciudad de Roma. Mientras el personaje de Modot y su amante son separados por la fuerza, observamos la siguiente secuencia: [ 1) rostro embarrado de Modot- 2) amante angustiada en cuarto de baño- 3) mismo cuarto de baño, esta vez sin la amante, papel higiénico se enrolla solo y arde- 4) imágenes de lava volcánica- 5) rostro embarrado de Modot]. El efecto de extrañamiento es doble: por un lado, el espec-

tador percibe bruscamente el carácter “construido” del *film*. Pareciera como si Buñuel, a través del montaje, quisiera recordarnos que estamos ante una representación fílmica, un artificio que rehúye de la pretendida transparencia del cine naturalista. De este modo, el espectador escapa al peligroso “encantamiento” del arte, tan vilipendiado por los vanguardistas. Por otro lado, la yuxtaposición de elementos y planos inconexos (barro, rostro, lava, retrete, fuego, rostro, por ejemplo), confiere nuevas significaciones a cada elemento, al tiempo que altera la interpretación del conjunto de la narración. El campo semántico de lo escatológico (heces, retrete) y lo volcánico (lava, fuego) conecta con la idea subyacente de descomposición social y erupción latente. Así, la conexión entre estos elementos, o de esta secuencia con el conjunto de la obra, no obedece ya al discurso lógico racional, sino al discurso onírico-poético.

En esta misma línea, Buñuel emplea igualmente el *collage* para romper el equilibrio de la puesta en escena, es decir, para desafiar la coherencia de los elementos inscritos en un plano o secuencia: un carro con obreros borrachos pasea por un salón burgués; una vaca yace en una cama de la mansión; un marista toca el violín en una orquesta clásica; un grupo de cuatro obispos recitan el *Te Deum* en las rocas de una playa; una nube de moscas se posa sobre la cara de un marqués, etc. Igualmente, en su afán de extrañamiento, Buñuel “corta y pega” a su antojo las referencias espacio-temporales, provocando la translocación de personajes y elementos, tal y como sucede en el sueño, o en el pensamiento poético: una misma ventana se asoma al jardín de una mansión burguesa en 1930 o al acantilado dieciochesco de una fortaleza sadiana; el personaje de Modot, con la misma caracterización, presencia la inauguración de Roma y deambula por sus calles dos mil años después, por ejemplo. Si bien es cierto que *La edad de oro* todavía nos cuenta una historia, dichas “incoherencias” sabotean la línea narrativa convencional.

Ahondando en este efecto, las frases que marcan la transición espacio-temporal, propias del cine mudo, “descolocan” igualmente al espectador: por ejemplo, “Unas horas después . . .” (referido a un lapso de dos milenios); “En el año de gracia de 1930 . . .” (referido a un presente atemporal); “A veces el domingo”. Mediante estas “pseudo-referencias”, el espectador, en su búsqueda de sentido, se ve expulsado con frecuencia de su campo epistemológico “de confort”. Este sentimiento se ve acrecentado por el comportamiento de ciertos objetos y personajes, ajeno a las leyes de la física-positiva: un rollo de

papel se enrolla a sí mismo (inversión temporal del fotograma); el ministro de Interior, al suicidarse, aparece pegado en el techo (inversión espacial); una vivienda se derrumba y acto seguido se reconstruye por sí sola, etc. En esta misma línea, la crítica Rashna W. Richards ha señalado el empleo desacompasado de sonido e imagen en *La edad de oro* como método igualmente desestabilizador. Según esta autora, este uso no-sincrónico del sonido es el equivalente auditivo de la translocación que venimos señalando en el terreno visual:

Rather than providing a stable point of audition, *L'Age d'Or's* soundtrack constructs an alternative sound-image relationship. Instead of echoing what the eye sees, the soundtrack disperses the harmonic relation between the senses . . . The film's soundtrack is in fact an admixture of talking heads, unsynchronized sound effects, and silence alleviated by music. Insofar as it disrupts naturalistic representation provided by sync sound, the soundtrack echoes the image track's heterogeneous collage of dislocated time, space, and causality. (26)

En resumen, el modo en que Buñuel “monta” las piezas fílmicas de *La edad de oro* es semejante a la composición de un inmenso *collage* cinematográfico, provocando una ruptura de la lógica causal, espacial y temporal propia del discurso positivista, principal fundamento del discurso normativo-hegemónico. De este modo, al destruir las bases de dicho discurso normativo, al desorientar, incomodar y extrañar al espectador, al dejarlo a la intemperie de sus convicciones más elementales, un nuevo espacio para la transformación puede “emerger”. En su desafío a los relatos totalizantes y universalistas del positivismo, el “montaje-*collage*” surrealista se convierte en un importante método de cuestionamiento. Walter Benjamín, inmerso en plena atmósfera vanguardista y heredero confeso de ésta (en particular del constructivismo, del dadaísmo y del surrealismo), así lo entendió:

Retomar en la historia lo que es el principio del montaje. Erigir las grandes construcciones con los más pequeños elementos, confeccionados con perfil seco y cortante, para descubrir en el análisis del pequeño momento singular el cristal del total acontecer. Provocar de este modo la ruptura con el naturalismo histórico vulgar. Comenzar a captar la construcción de la propia historia en cuanto tal, haciendo de la estructura comentario. (*Libro de los pasajes* 453)

Aquí Benjamin transfiere el concepto de “montaje” al estudio y la construcción de la historia, despojando a la crítica marxista de sus sesgos más positivistas. El “fragmento”, el retal, el desecho histórico, cobran de nuevo relevancia, y el “montador” y la “estructura”, dejan de ser elementos invisibles para situarse en el centro del debate. El arte de vanguardia, del que *La edad de oro* es un perfecto exponente, contribuye sin duda a esta concepción de la Historia como montaje.

#### 2.4. DEL LENGUAJE SECUESTRADO AL GRITO BUÑUELIANO

*El SURREALISMO no es una poética/Es un grito del espíritu que se vuelve hacia sí mismo decidido a pulverizar desesperadamente sus trabas. / ¡Y con martillos verdaderos si fuera necesario!*

Antonin Artaud, “Declaración”, Central de Investigaciones Surrealistas, 1925 (13).

Como venimos repitiendo, *La edad de oro* señala la estrecha relación entre dominación sociopolítica y orden simbólico, o lo que es lo mismo, entre formas de representación políticas y artísticas. En un plano de análisis más inmediato, la película es también una reflexión sobre la clase política y su lenguaje, o sobre la relación entre el poder político y la palabra. La dominación estatal, dice el anarquismo clásico, se asienta sobre un uso particular del lenguaje, sobre una red simbólica y reguladora sancionada por el Estado. Pensemos aquí en la famosa enumeración de Proudhon de 1851: “Ser gobernado significa verse anotado, registrado, empadronado, arancelado, sellado, timbrado, medido, cotizado, patentado, licenciado, autorizado, apostillado, amonestado, prohibido, reformado, reñido, enmendado, al realizar cada operación, cada transacción, cada movimiento” (27). En todas estas acciones interviene una u otra forma de lenguaje, y requieren de la fuerza estatal para hacerse efectivas. Esto es, el Estado, con su monopolio de la violencia, es el que en última instancia posibilita la función performativa del lenguaje y, como veremos, está en el origen de la escritura y los documentos del orden. En *La edad de oro*, Buñuel desnuda en varias ocasiones esta relación violencia estatal-lenguaje-documentación. Veamos un par de ejemplos. En su paseo escoltado por las calles de Roma, el personaje de Modot finalmente revela a los policías que lo custodian su antigua condición de héroe patrio.

Tras entregarles su documentación, el protagonista rememora la ceremonia en que fue nombrado alto delegado de la “Asamblea Internacional de Beneficiencia”, pero esta vez termina el discurso de los “representantes de la Patria” a modo de pregón popular, o de anunciante de lotería: “De su valor depende la supervivencia de Francia, y depende la vida de cientos de niños, mujeres y ancianos, y así exaltará nuestro honor y el de la Patria en tan alta y bienhechora empresa”, canta el protagonista. El mismo texto, desposeído de la solemnidad de su contexto de enunciación, y pronunciado bajo circunstancias y registros diferentes, esto es, bajo el canto irreverente del paria, revela su intrínseca vacuidad. Su referente escrito, el título de delegado de la Asamblea, hace que los policías suelten los brazos del protagonista, lo cual aprovecha éste para escapar en un taxi, no sin antes golpear violentamente a un ciego que esperaba el vehículo. El texto escrito y leído sólo tiene sentido y validez ante la presencia del Estado, capaz de hacerlo efectivo mediante la fuerza de los policías. Mientras ven marchar al personaje de Modot, los policías observan absurdamente el título que el prófugo acaba de entregarles. El espíritu lúdico e irónico de esta escena señala lo insustancial del discurso patriótico y sus documentos fuera de la lógica estatal. Pero también nos recuerda el origen del lenguaje escrito, que nace con fines contables, ligados a la propiedad y al trabajo, y marca el comienzo de lo que entendemos por Historia.<sup>10</sup>

Otro ejemplo similar lo encontramos en la ceremonia de colocación de la piedra fundacional de la nueva ciudad, Roma, cuyas connotaciones simbólicas Buñuel repasa a modo de documental irónico: cuna de la civilización occidental, modelo imperial, base del Derecho y sede del Vaticano. Cuando el político, caracterizado con la típica indumentaria burguesa, se dispone a leer su discurso inaugural (nótese de nuevo el recurso político al lenguaje escrito oficial), es interrumpido por el grito sexual de los protagonistas, que se revuelcan en el fango completamente ajenos a la sacralidad del momento. La pompa es reventada por los gritos de placer (o de dolor, nunca queda claro), lo cual produce tal desagrado en los asistentes que acuden inmediatamente a separar a los amantes. Un aspecto llama nuestra atención: sin sincronía alguna, el grito extático femenino es ajeno a la

---

<sup>10</sup> Así lo defiende la arqueóloga franco-estadounidense Denise Schmandt-Besserat, en la década de 1990, al investigar la escritura proto-cuneiforme en Mesopotamia y Oriente Próximo. Para más información, véase Schmandt-Besserat *How Writing Came About*.

articulación visible de la protagonista. Como bien señala Rashna W. Richards, el sonido sexual ha sido “pegado” de forma deliberadamente brusca, como si procediera de un espacio ajeno a la escena. De este modo, el grito, según Richards, tiene un doble efecto disruptivo: “The screams do disrupt the imperial ceremony. But by leaving the source and meaning of that sound indeterminable, he allows the orgasmic screams to remain threatening” (31). El grito de placer interrumpe el discurso dominante, mientras sigue presente desde un lugar indeterminado pero absolutamente real. Tras este sobresalto, el político retoma la palabra, y profiere una engolada arenga a la unión interclasista, la productividad y la propiedad privada. Acto seguido, el sonido de la cadena de un inodoro acompaña unas imágenes en las que un río de lava, con clara similitud a los excrementos, plantea “la ecuación entre el poder del Estado y basura” (Porton 254).

Este *collage* de imágenes y sonidos, de elementos perturbadores pegados al antojo buñueliano, no sólo desafía cualquier embelesamiento estético, sino que deconstruye el discurso político burgués. Aquí, la discontinuidad, la ausencia de sincronía, la fealdad, el humor y la escatología son empleadas por el cineasta aragonés como estrategia para sabotear no sólo el potencial “encantamiento” del cine, sino también del culto a la personalidad del líder, en este caso, el padre fundador de la patria. En esta escena clave Buñuel ejemplifica la confrontación entre lenguaje y sonido, donde el protocolo y el discurso institucional se yuxtaponen al grito amoroso y al sonido del retrete. La proliferación de este tipo de sátira discursiva coincide con la emergencia de los medios de comunicación de masas y de su empleo calculado en la difusión de propaganda. El discurso de la élite dirigente, versión paradigmática de lo que Foucault denominó el “poder pastoral” del Estado, es ridiculizado en estos mismos años por célebres comedias cinematográficas. En 1933 se estrena *Sopa de gansos* (*Duck Soup*), de los Hermanos Marx, donde asistimos a las alocadas peroratas de Groucho Marx como presidente de “Freedonia” y algo más tarde, en 1940, encontramos los famosos discursos de Charles Chaplin parodiando a Hitler en *El gran dictador*. En el terreno literario, Vicente Huidobro se apoya en la poesía fonética para atacar este tipo de arenga protocolaria. En su obra teatral *En la luna* (1934) uno de los personajes representante de la clase política nos dice:

Señores y conciudadanos:

La Patria en solemifados momentos me elijusna para directar sus destídalos y salvantiscar sus princimientos y leguicipios sacropanzos



. . . Si los dineoros de la Naciatra se perdisquean, no os inquiurbéis. Ellos estaranguros en mis bolsesos. Os lo prompturo . . . Este caotitorio del momestante como intelento con mi solsofa muy prontigüedo domifarré. (*Gilles* 57)

Esta alocución, que articula palabras sin sentido, significantes sin significado, produce el efecto paradójico de que entendemos todo sin entender nada. Huidobro conserva el contexto y la sintaxis, al tiempo que sabotea el léxico, y al preservar en gran medida la inteligibilidad del enunciado, se pone en evidencia su carácter vacío. Algo similar ocurre en la arenga política de *La edad de oro*, esta vez recurriendo a la interrupción visual y sonora por parte de elementos asociados a la más pura materialidad: el sexo, el excremento. Huidobro y Buñuel, en su particular juego con los significantes de la proclama “pastoral-política”, apuntan a un mismo blanco: dinamitar su naturaleza formulaica. Al hilo de este juego vanguardista, Juan Goytisolo nos ofrece una interesante reflexión sobre la relación lenguaje-disidencia:

(Frente al lenguaje) canonizado, yerto, monopolizado del poder el disidente . . . se ve obligado a emprender una labor subversiva y desmitificadora, destinada a minar el orden semántico impuesto por la ideología ocupante. En dicha labor, la sátira, la ironía, desempeñan un papel primordial: son el arma que emplea el escritor para recuperar el lenguaje, poner al desnudo la petrificación del sistema, apuntar el lado grotesco y ridículo de los pontífices y bueyes profesionales. (608)

Toda disidencia, según el propio Goytisolo, “lucha contra un lenguaje ocupado y manipulado por la ideología en el poder, un lenguaje que había pervertido totalmente su léxico y su sintaxis: un lenguaje congelado, vacío, solemne, de una seriedad litúrgica realmente fúnebre” (607). Las vanguardias —según Goytisolo—, fueron la respuesta de entreguerras a tal usurpación: “el mundo nuevo en que vivían exigía la invención, la búsqueda de un lenguaje nuevo” (607). Recordemos aquí la famosa exhortación de César Vallejo, en torno a 1930, recogida en *El arte y la revolución*: “Hacedores de imágenes, devolved la palabra a los hombres. Hacedores de metáforas, no olvidéis que las distancias se anuncian de tres en tres” (41). Como bien apunta el poeta peruano, el artista revolucionario, en este caso el surrealista, ha de “pegar” realidades inconexas para alumbrar ese “tercer objeto” antes inexistente: la metáfora que alumbrá nuevas posibilidades.

Frente a la armonía artificial del discurso formulaico político, Buñuel propone la metáfora atrevida y la naturalidad del cuerpo y sus efectos disonantes. Frente al acartonamiento del arte, la vanguardia apuesta por la vida. La separación represora del lenguaje, piensan los surrealistas, ha creado un hablante ventrilocuo, temeroso, desnaturalizado, un fantoche que repite las consignas del orden. Alienado de su propia palabra y cercado por un entramado social hipócrita, este sujeto sin voz desemboca irremediabilmente en la patología, en el malestar, en la violencia. Es lo que Sigmund Freud, en estas mismas fechas, definió como el “malestar en la cultura”, el alto precio instintivo pagado por todo orden civilizatorio. La búsqueda de un nuevo lenguaje, por tanto, será para Buñuel la búsqueda de escapatorias a este viejo y “putrefacto” encierro. El surrealismo buñueliano, bajo este prisma, supuso una importante pugna por recuperar la voz sepultada bajo la superficialidad burguesa, un intento desesperado por reconectar con el lenguaje a niveles profundos. La lucha por el reencontro que protagonizan los amantes buñuelianos en *La edad de oro*, sería la mejor metáfora de esta pugna.

Concluyendo, *La edad de oro* constituye un tipo de cine que se resiste a la interpretación, a la familiaridad del cine meramente narrativo, a las trampas naturalizadoras de la representación artística. Tras los barrotes de lo racional, un nuevo horizonte trata de abrirse paso de la mano de los surrealistas. La rigidez positivista, pensaban, aprisionaba tenazmente al lenguaje y le impedía conectar con las motivaciones profundas del individuo y la colectividad. En el naciente medio artístico cinematográfico, combinado con el nuevo lenguaje surrealista (empleo del automatismo, del *collage*, primacía de lo poético frente a lo narrativo), Buñuel busca la llave para “quebrantar el optimismo” del edificio burgués. Para ello recurre a la conjunción de dos lógicas: una “externa” o narrativa, y otra “profunda” surrealista, sabotadora de la anterior. Lo poético desafía a lo racionalista, los personajes amorales y los insectos a los representantes de la patria. Buñuel denuncia un orden donde la superficie se impone falazmente a la profundidad, lo burgués a lo instintivo, lo vertical a lo unificador. El *film* plasma una lucha contra estas divisiones culturalmente naturalizadas. Pero no propone su simple inversión, sino que en su visión más radical indaga en el espacio común existente entre lo humano y lo natural, entre los mallorquines, los bandidos y los escorpiones antes de dar comienzo a la Historia. Esto es, señala la arbitrariedad de las jerarquías que fundan nuestro orden social y cultural.

De la nada más amenazante de entreguerras surge esta enmienda vital a la totalidad que fue *La edad de oro*. El exabrupto buñueliano atacó la maraña simbólica del poder, su entramado representacional, su lenguaje artístico. El lenguaje había sido secuestrado y era una extensión representativa del orden, una tecnología simbólica que más que unir separaba. El artista cobró consciencia de este sometimiento y en un gesto anárquico, trató de liberarlo mediante la exploración de técnicas de extrañamiento, de lógicas metonímicas y metafóricas que se asemejaron al funcionamiento profundo de la *psique* y la naturaleza. De este modo, la experiencia surrealista que aquí nos propone Buñuel no fue un mero gesto formal sino una reconfiguración profunda de las relaciones entre lenguaje, sujeto y mundo.

### CAPÍTULO 3

## CRISIS DEL ARTISTA/INTELECTUAL (O LA CRÍTICA A LA REPRESENTACIÓN CULTURAL)

### **Helios Gómez y la encrucijada del artista revolucionario de entreguerras**

*El arte no puede consentir sin degradación someterse a ninguna directriz ajena y seguir dócilmente los límites que algunos creen poder asignarle, con unos fines pragmáticos, extremadamente concisos.*

León Trotsky, 25 de julio de 1938 (33).

*Yo no soy más que una voz —la tuya, la de todos—*

León Felipe, “La insignia”, marzo de 1937 (2).

**H**ELIOS Gómez (Sevilla 1905–Barcelona 1956), artista polifacético y hombre de acción, a principios de 1930 era, según su biógrafa Úrsula Tjaden, “el dibujante político más conocido del Estado español” (27). Sus dibujos a tinta china, grabados xilográficos y carteles fueron todo un referente de las fuerzas progresistas de entreguerras, conjugando vanguardismo artístico, tradición popular y mensaje político. Nacido en el sevillano barrio de Triana y autoidentificado como gitano, Helios Gómez, al que también nos referiremos como “Helios”, fue el primogénito de siete hermanos, hijo de un obrero y líder sindical del corcho, lo cual explicaría un nombre ajeno al santoral católico, práctica habitual en círculos obreristas y libertarios del período. En 1918 se inicia como ayudante de pintor ceramista en la Cartuja sevillana, y hasta 1922 combina este oficio con clases nocturnas de dibujo en la Escuela Industrial y en el Museo de esta misma ciudad. En 1923 entra en la CNT, y publica en la revista anarquista

*Páginas Libres*, que dirige el médico Pedro Vallina.<sup>1</sup> En 1925, realiza su primera exposición vanguardista en el cabaret *Kursaal* sevillano, y un año más tarde, con sólo 21 años, lo hace en el Ateneo madrileño y en la famosa Galería Dalmau de Barcelona. Debido a su militancia anarquista, los industriales sevillanos fuerzan su marcha de Sevilla en 1927, donde ya se preparaba la Exposición Iberoamericana de 1929. Comienza así su itinerario por los centros más dinámicos de la política y el arte europeos del periodo (París, Bruselas, Ámsterdam, Viena, Berlín, Barcelona, Moscú, Leningrado), donde compartió espacio con artistas clave de la vanguardia internacional.<sup>2</sup>

Asimismo, Helios Gómez compaginó durante toda su carrera su labor artística con la escritura (poesía, ensayo y artículos periodísticos), todo ello inscrito en una constante y azarosa lucha política que acentuó su nomadismo y le condujo en múltiples ocasiones a la cárcel. Su trayectoria plástica, en la que destaca principalmente como artista gráfico, la dividiremos en tres etapas, que a su vez se corresponden con otros tantos periodos de la historia española: una primera etapa, coincidiendo con la dictadura primorriverista, de temática andaluza y experimentación estética (1925–1930), donde predomina el comentario social y el “retrato de tipos”; una segunda etapa social-realista (1930–1937), que se corresponde con el periodo republicano y los comienzos de la guerra civil, en la que la temática revolucionaria de su obra gráfica viene acom-

---

<sup>1</sup> Pedro Vallina (1879–1970): médico sevillano y figura clave del anarquismo español por su conexión con diferentes círculos nacionales e internacionales en el cambio de siglo, pero también durante el periodo republicano y el exilio mexicano. En 1898 entra en contacto con Fermín Salvochea en Cádiz, y durante su exilio en Londres, en 1906, conoce a autores tan influyentes como Rudolf Rocker, Errico Malatesta y Piotr Kropotkin. En 1932 da origen a un fuerte debate en la CNT, conocido como el “caso Vallina”, por su oposición a los métodos violentos de algunos sectores. Para más información, véase *Mis memorias*, escritas por el propio Dr. Pedro Vallina.

<sup>2</sup> Entre los artistas plásticos internacionales con quienes se ha relacionado la obra de Helios, bien por amistad o por simple afinidad estilística, figuran el arte geométrico de Robert y Sonja Delaunay, que por aquellos años residieron en Barcelona, los grabados de Norah Borges, el constructivismo de Rafael Barradas y Joaquín Torres-García, el trabajo xilográfico del belga Frans Masereel (maestro de Norah Borges en Bruselas), su amistad con el pintor alemán Peter Alma, cercano al grupo de arte moderno proletario *Progressive Kunst* de Colonia, y con el dibujante Gerd Arnzt (en Moscú y Viena), así como su admiración por el pintor alemán George Grosz y el promotor artístico Herwarth Walden, responsable de la afamada galería y revista *Der Sturm* (‘La Tormenta’) (Tjaden 25). Finalmente, hemos de añadir su afinidad con artistas alemanes como Otto Dix y John Heartfield, cuya obra muy probablemente conoció Helios, y que podrían haber influido su concepción de un arte moderno y politizado.

pañada de un progresivo realismo estilístico; una tercera etapa asociada a la represión franquista (1938–1956), caracterizada por pinturas al óleo de una introspección desgarrada, cercana al surrealismo, en la que domina de nuevo la temática gitana y meridional.

A pesar de esta impactante trayectoria vital y artística, el trabajo de Helios Gómez sigue siendo poco conocido entre el público en general. En la actualidad, el estudio de su obra se inscribe en un esfuerzo más amplio por el reconocimiento de figuras silenciadas del antifranquismo, y en la reivindicación de artistas e intelectuales gitanos españoles sistemáticamente olvidados.<sup>3</sup> En esta misma línea de recuperación, este capítulo analizará la figura de este singular autor sevillano, enfocándonos en la tensión existente entre el dibujante de vanguardia y el militante revolucionario, o lo que es lo mismo, entre la indagación artística y el proyecto colectivo de transformación social. ¿Cómo este obrero libertario y partidario de los *ismos*, y por tanto atento a la trampa representativa (institucional y artística), lidió con su papel como artista proletario? ¿Cuáles fueron las tensiones inherentes a todo autor revolucionario de entreguerras, no sólo en lo relativo a su lenguaje estético, sino a los medios con que producir y presentar su obra al servicio de la colectividad? La agitada carrera de Helios nos ofrecerá un caso paradigmático para examinar tales tensiones. En concreto elegiremos un año, 1930, y una primera carpeta de grabados, *Días de ira*, publicada ese mismo año en Berlín. Este retrato del conflictivo periodo del “pistolero” barcelonés (1917–1923) se compone de 25 grabados y poemas, y contó con un prólogo del premio Nobel de literatura francés Romain Rolland.<sup>4</sup> También en

---

<sup>3</sup> En este sentido, destaca la labor de la Asociación Cultural Helios Gómez, dirigida por su hijo Gabriel Gómez Plana, así como el trabajo pionero de su biógrafa Úrsula Tjaden, o la investigación de la historiadora Caroline Mignot y del crítico y artista Pedro Gómez Romero. En cuanto a trabajos audiovisuales, véanse los documentales *Días de ira* (1996), de Felipe González Rodero y *Helios Gómez: tinta y munición* (2019), de Pilar Távora, así como la visita guiada por parte del comisario Pedro Gómez Romero a la exposición *Díes d'ira: Comunisme Llibertari, gitanos flamencs i realisme d'avantguarda* (2021), realizada en La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona. Paralelamente, la figura de Helios ha captado la atención de numerosas asociaciones gitanas (como la Fundación Secretariado Gitano y la Federación de Asociaciones Gitanas de Cataluña) e iniciativas *online* (Museu Virtual del Poble Gitano a Catalunya, Gitanizate). La relación entre el pueblo gitano y el anarquismo español merecería un estudio aparte, en la que destaca la figura de Mariano Rodríguez Vázquez, alias Marianet, secretario regional y general de la CNT durante el periodo republicano (1935–1939). Para un estudio introductorio véase Martínez Martínez, *Mariano Rodríguez Vázquez, Marianet*.

<sup>4</sup> Romain Rolland (1866–1944), escritor francés y premio Nobel de literatura en 1915, se caracterizó por un marcado humanismo y una fuerte defensa del pacifismo.

1930, en vísperas de la Segunda República española, Helios abandona su militancia anarquista y pasa a formar parte de diferentes partidos comunistas españoles hasta finalmente ser expulsado en 1937 y retornar a las filas libertarias. Esta carpeta, por tanto, aparece en un punto de inflexión vital, ideológico y estético en la compleja trayectoria del sevillano. Nuestro objetivo específico es analizar, centrándonos en su faceta como dibujante y en sus reflexiones del momento, la tirantez subyacente a dicho momento y obra: ¿cómo un determinado viraje político (del anarquismo al comunismo) se traduce, en el caso de Helios, en un cambio estético hacia un tipo de grabado más directo y explícito, y en una nueva idea del papel dirigente del artista en los procesos de cambio social? ¿Qué resortes internos (teóricos y afectivos) aspiraba a movilizar este arte de agitación en una clase obrera en plena conformación identitaria? ¿En qué medida las nuevas formas de producción y distribución artística convirtieron a Helios en una figura clave del grafismo revolucionario en la Segunda República española? Partiendo de la naturaleza libertaria de este autor, en este capítulo exploraremos la tensión entre su concepción estética y política, su apelación a la identidad obrera como herramienta propagandística, y su intento de ruptura con el modelo dominante de producción, distribución y gestión del artefacto “grabado”. Un breve recorrido por los antecedentes y líneas de fuerza de esta obra nos permitirá abordar mejor estas cuestiones.

### 3.1. ALGUNAS REFERENCIAS DE UN AUTOR EN FORMACIÓN

Con el fin de situar *Días de ira* (1930) en el devenir artístico de Helios, hemos identificado una serie de fuentes en disputa: en primer lugar, su contacto con las vanguardias artísticas en su formación sevillana, y posteriormente europea; en segundo lugar, su profunda identificación con la cultura popular andaluza y la tradición gitana; finalmente, su reciente acercamiento al grafismo soviético, en la órbita del nuevo “realismo socialista”. La recombinación de estas tres co-

---

Ferviente admirador de Tolstói, Ghandi y la filosofía hindú, Rolland mostró una fuerte simpatía por los comienzos de la revolución soviética, postura que poco a poco fue abandonando debido a sus discrepancias con la deriva estalinista, en particular tras la detención de Víctor Serge y otros disidentes soviéticos. Vinculado a las fuerzas progresistas de entreguerras, su relación con Helios Gómez nace probablemente durante la estancia en París del artista sevillano en 1927.

rrientes, y sus implicaciones ideológicas, marcará la tensión que analizaremos en esta su primera carpeta.

La estética vanguardista de Helios es ya bien reconocible en torno a 1926, momento de su exposición en la prestigiosa Galería Dalmau barcelonesa, lo cual contradice la idea extendida de que su crecimiento como artista moderno tuvo lugar fundamentalmente en el extranjero. Así lo señala el crítico Gómez Romero:

Uno de los malentendidos más comunes sobre el trabajo de Helios se refleja en la repetición del tópico que las influencias vanguardistas o modernistas le llegaron en sus viajes a París, Bruselas, Berlín, Viena o Moscú. Por más que las evidencias están en contra de esta opinión, la idea persiste reflejo sin duda de prejuicios europeístas, ecos, a la contra, del unamuniano ‘que inventen ellos’. Los años sevillanos de Helios Gómez, sus primeros trabajos, muestran totalmente definido el abstraccionismo propio de sus dibujos gráficos. (“artista lumpen” 24)

Si bien es innegable el peso de un *establishment* cultural “provinciano” en la Sevilla de la época, algunos elementos distintivos rompen esta hegemonía: en primer lugar, la presencia del foco ultraísta, con revistas como *Grecia* y *Gran Guñol*, y más tarde, ya adscrita a la generación del 27, la revista *Mediodía*, radicadas todas ellas en la capital andaluza. Estas publicaciones, y en particular las ultraístas, además de poesía y ensayo incluían obras e ilustraciones de importantes figuras de la plástica internacional. Los grabados de Norah Borges, conocedora personal de Frans Masereel, muy probablemente influyeron en el primer Helios.<sup>5</sup> Igualmente, los pintores uruguayos Rafael Barradas y Joaquín Torres-García, cuyas obras figuraban también en publicaciones ultraístas, compartían una estrecha relación con Felipe Alaiz, amigo personal de Helios y en aquellos años director de la prensa confederal

<sup>5</sup> “La artista reconoció durante una entrevista realizada por el crítico Juan Manuel Bonet para la revista *Renacimiento*, de Sevilla, en 1992, haber estudiado también con el grabador belga Frans Masereel, quien se encontraba en ese país durante la Primera Guerra Mundial, al igual que la familia Borges” (Baur 17). Por su parte, Frans Masereel fue una de las figuras más destacadas del vanguardismo europeo en el uso de la xilografía, técnica fundamental en la obra de Helios Gómez. Este artista belga combina la técnica xilográfica con temas sociales, y fue un autor vinculado a círculos anarquistas y pacifistas, como su codirección de la revista *Les Tablettes* (1916–19), fundada en Suiza junto al anarquista Claude Le Maguet. Para observar la influencia de este artista en Norah Borges, que a su vez lleva esta estética a Sevilla por medio del ultraísmo, véanse las xilografías de la artista argentina publicadas entre 1920–1924 (Baur 69).



sevillana (CNT Sevilla).<sup>6</sup> Asimismo, el joven artista frecuentaba uno de los epicentros de la Sevilla artística y política más inconformista, el cabaret *Kursaal*, y fue allí donde celebró su primera exposición en 1925. Así describe Pedro Gómez Romero “uno de los más importantes *café cantantes* que por aquellos años había en España”:

En Sevilla era un lugar de encuentro fundamental: alrededor del escenario se reunían los aficionados al cante jondo, los admiradores de las bailaoras, los aficionados a espectáculos musicales; en sus cuartos, la vanguardia artística tenía su principal punto de reunión, allí conspiraron y allí terminaron las más importantes veladas *ultraístas* . . . ; en los espaciosos salones superiores celebraban sus reuniones las juntas sindicales, los sindicatos sectoriales al principio y los políticos, después . . . Nijinsky, Massine, Gavrilloff, Twerew, Idzkowski, Diaghilev, Larinov, Gontcharova, Sonia y Robert Delaunay . . . éstos son algunos de los artistas internacionales que la empresa presumía haber albergado, incluso a Durruti se le sitúa de espectador. (“Cinco vértebras” 64)

El propio Gómez Romero nos recuerda que la década de 1920 sevillana fue un periodo de intensa actividad política, un escenario convulso que influyó decisivamente en el clima cultural de la ciudad:

La ciudad será llamada Sevilla, *la Roja* por la prensa internacional, y a uno de sus barrios, la calle de la Feria, se le denominará el *Moscú* sevillano. Los periodistas fantasean con la profecía de Lenin que señalaba España como el lugar idóneo para la segunda revolución bolchevique. Las calles de la ciudad son un campo de batalla permanente. (“Cinco vértebras” 59)

Inmerso en este clima de cambios, no resulta extraño que las primeras composiciones de Helios exploren nuevas vías estéticas sin por ello renunciar a la realidad más inmediata. Así, el primer vanguardismo de Helios, con ecos expresionistas, cubistas, futuristas y constructi-

---

<sup>6</sup> Felipe Alaiz (1887–1959), escritor y periodista aragonés, muy reconocido en las publicaciones libertarias del momento, como la prensa confederal o la *Revista Blanca*. Escribió multitud de novelas sociales y ensayos. Comienza en el periódico *El sol*, de Ortega y Gasset, donde se acerca a figuras tan destacadas como Pío Baroja o Eugenio D’Ors. Poco a poco se desvincula de los círculos más prestigiosos de la cultura española para convertirse en un autor asociado a la prensa obrerista. Durante su estancia en Sevilla hizo de puente entre figuras vanguardistas como Barradas y Torres-García, por un lado, y círculos obreristas de la CNT. Para una aproximación a su figura véase Carrasquer, *Felipe Alaiz*.

vistas, sigue mostrando un claro arraigo local, reinterpretando temáticas populares sevillanas (Semana Santa, flamenco, luchas campesinas) con notable originalidad. Los rasgos más característicos de su obra gráfica (tinta china, blanco y negro, dinamismo, temática social y popular, vanguardismo, denuncia y agitación) ya están presentes en estos sus primeros trabajos, y su posterior periplo europeo no hará sino asentar tales rasgos. En 1929, con 24 años y una considerable experiencia, Helios se instala en Berlín, donde estudia interiorismo y tipografía, se introduce tangencialmente en la industria del cine, y publica en medios tan influyentes como el *Berliner Tageblatt*. En esta ciudad entra en contacto con figuras como Herwarth Walden (editor de la decisiva revista *Der Sturm*) o su admirado George Grosz. Su bagaje sevillano, y el contacto con las nuevas técnicas y figuras berlinesas, como veremos, serán determinantes en *Días de ira*.

En segundo lugar, otra influencia omnipresente en Helios fue el conocimiento experiencial de la cultura popular andaluza. Dicha cultura inspiró en su obra no sólo temáticas, sino que le sirvió de escuela en el sentido amplio del término, y a ella dedicó gran parte de su labor artística. Su crianza en Triana, barrio situado “frente” a Sevilla y con una marcada idiosincrasia, influyeron sin duda en su concepción del arte. Por otra parte, Helios profesa una fuerte identificación social y cultural con el colectivo gitano de este barrio, que se traducirá en un firme compromiso con él. Igualmente, la relación de Helios con la religiosidad andaluza, propia del anarquismo meridional del periodo, combina la crítica a la jerarquía eclesiástica con una honda conexión con los “mártires” y “cristos” del orden social (obreros, gitanos, madres, entre otros). Esta defensa de la dignidad *romaní* y la religiosidad popular lo emparentan con otro andaluz coetáneo, Federico García Lorca, autor al que admiraba y al que tuvo la oportunidad de conocer, junto con Dalí y Buñuel, de la mano del arquitecto Josep Lluís Sert. El elemento “jondo” y antifolclórico en Helios, ese “quejío” artístico y popular al que Lorca tanto empeño puso en dignificar, impregna igualmente gran parte de sus composiciones, tanto sus retratos del mundo rural como sus imágenes de la alienación y explotación urbana. En *Días de ira*, al igual que en la obra lorquiana, es recurrente la presencia de elementos de la “Andalucía folclórica” (pandereta, guitarra, toros, tricornos) y la “España negra” (inquisición, garrote, capirotos) inscritos en un marco popular reivindicativo. Ambos autores usarán dichos motivos de forma ambivalente, como elemento idiosincrático al tiempo que opresivo, motivos por otra parte propios del orientalismo de origen noreuropeo en su construcción moderna de “Anda-

lucía”. Ahora bien, más allá de la ansiedad de las influencias, de la escasa documentación sobre su relación personal, y de la compleja dialéctica orientalista que operaba en el sur de España,<sup>7</sup> resulta evidente que nos encontramos ante dos artistas, Lorca y Helios, que en un mismo contexto histórico apostaron por un arte actualizado, denunciador y con raíces andaluzas muy reconocibles. Uno de sus cuadros más famosos, *Evacuación* (óleo sobre tela, 159.5 x 122 cm), parece directamente sacado del *Romancero gitano* de Lorca. *Evacuación*, presente en el Pabellón republicano de la Exposición de París en 1937, nos recuerda al fuego castigador del célebre poema “Romance de la Guardia Civil”. La gitanización de los personajes del cuadro, que recoge el drama del exilio republicano, equipara la persecución y la diáspora del pueblo romaní con la del bando antifranquista.

En tercer lugar, una nueva corriente artística marcará el cambio de orientación en *Días de ira*: el influjo del “realismo socialista” al servicio de la revolución bolchevique. Antes de su llegada a Berlín en 1929, Helios había realizado una primera y breve visita a Moscú, donde durante dos meses es testigo de la enorme transformación artística y política de este país. Con Yósif Stalin ya en el poder, son momentos en que el aparato soviético persigue a la disidencia interna, lo cual tiene su reflejo artístico en el progresivo arrinconamiento de muchos artistas de vanguardia (constructivistas, futuristas, suprematistas), otrora protagonistas de los primeros años de la revolución rusa.<sup>8</sup> La crítica oficialista del Partido tilda de “burgués” cualquier subjetivismo o ausencia de temática social explícita, practicando la censura y la represión intelectual. Tal rechazo hacia la vanguardia no es algo exclusivo del aparato comunista, sino que está muy presente en gran parte de la militancia de izquierdas del momento, incluida la anarquista (Termes 398), (véase 1.2.1). Y es que, paradójicamente, una parte importante del anarquismo, el socialismo y el comunismo europeo en torno a 1930 abraza el dirigismo estético como estrategia revolucionaria. Para el “socialismo realista” soviético el concepto “realista” aludía tanto a la claridad y ac-

---

<sup>7</sup> El análisis sobre la dialéctica orientalista en autores andaluces contemporáneos excede al propósito de este ensayo. Para un estudio detallado sobre el “orientalismo interno” en el sur de España, esto es, sobre cómo los propios artistas modernos andaluces emplearon imágenes orientalistas de “Andalucía” originadas en el norte del continente véase Venegas, *The Sublime South: Andalusia, Orientalism, and the Making of Modern Spain*.

<sup>8</sup> Para un estudio detallado de las relaciones entre anarquismo y la primera vanguardia rusa véase Nina Gurianova, *The Aesthetics of Anarchy. Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*.

cesibilidad en las formas como a una temática que reflejaba la “realidad social” del pueblo (escenas de campos y fábricas, trabajadores de la industria y campesinos plenos de heroísmo y espíritu de superación, iconos del “nuevo hombre soviético” que anunciara Lenin). Tal clima en Moscú conduce a la fundación en 1932 de la *Unión de Escritores Soviéticos*, que consagrará el “realismo socialista” como corriente “verdaderamente” revolucionaria en el *Congreso de Escritores Socialistas* de 1934. No faltaron las críticas desde dentro del marxismo a esta rígida concepción artística, donde destacamos el famoso “Manifiesto por un arte revolucionario independiente”, de 1938, firmado por André Breton, Diego Rivera y León Trotsky. El viraje de Helios Gómez hacia el comunismo viene acompañado, como veremos, de esta inercia social-realista. De la combinación de estas tres fuentes hasta aquí señaladas (vanguardismo, andalucismo y realismo socialista) surge *Días de ira*, una obra donde las señas de identidad del arte de Helios resultan evidentes, pero donde se observan cambios importantes. La pugna del se villano por conciliar búsqueda estética y compromiso político ha alcanzado su particular encrucijada.

### 3.2. EL ARTISTA REVOLUCIONARIO: ENTRE EL “MAESTRO IGNORANTE” Y EL “PEDAGOGO IDIOTIZANTE”

*¿Tu verdad? No, la Verdad, / y ven conmigo a buscarla. / La tuya, guárdatela.*

Antonio Machado, “canción LXXXV”.

Helios Gómez, como en el caso de Lucía Sánchez Saornil (capítulo 4), nos sitúa ante la compleja interrelación entre *ismos* artísticos y militancia anarquista, y ante la difícil posición del artista proletario en una esfera cultural/intelectual, si bien cambiante y en plena transformación, dominada todavía por fuertes inercias de clase. En lo que al movimiento libertario se refiere, el papel del artista revolucionario fue siempre motivo de fuerte debate, como lo fue el tipo de arte que más favorecía a dicha causa. Aun a riesgo de simplificar, podríamos identificar dos posturas básicas desde el cambio de siglo. Ciertos autores invitaron al artista a participar voluntariamente en la revolución popular con una serie de condiciones. Es el caso de Piotr Kropotkin, que en su obra *Palabras de un rebelde* (1885), hacía la siguiente petición a los artistas: “. . . narrar por nosotros en nuestro estilo vívido o

en nuestras imágenes, la lucha titánica de las masas contra sus opresores, inflamad los corazones jóvenes con el aliento hermoso de la revolución” (García Wiedemann 19). Observamos cómo Kropotkin invita al artista a narrar la “lucha titánica” de las masas (apuntando al contenido de la obra) a través de “nuestro estilo vívido” (apuntando a un estilo particular) para inflamar “los corazones jóvenes” (apuntando a un público y a una serie de emociones) con el aliento de la “revolución” (apuntando a un fin último). Todo esto delega en el artista la responsabilidad de hacerlo “por nosotros” (suplantando así la voz de la colectividad protagonista). Esto es, la demanda de Kropotkin, figura central del anarquismo, se acerca en este caso al más simple arte propagandístico, y a una concepción romántica del creador como mediador privilegiado con lo sublime, cercano aquí al carácter profético que reclamaba Díaz Fernández para su “nuevo romanticismo” (Ver 1.3.2.1). Ante este tipo de directrices, ciertos autores afines al movimiento se sienten directamente interpelados, y reaccionan en nombre de una cierta autonomía estética. Es el caso del pintor neopresionista Signac, que en 1902 militaba en el anarquismo francés:

El pintor anarquista no es aquel que pinta cuadros anarquistas, sino alguien que, sin preocuparse del lucro, y sin deseo de recompensa, luchará con toda su individualidad, y con su esfuerzo personal, contra las convenciones burguesas oficiales. De temas, nada, o por lo menos es sólo una parte de la obra de arte, y no es más importante que los otros del color, dibujo, composición. (García Wiedemann 22)

Lo que aquí apunta Signac es una defensa del espacio creativo del artista, un *locus* no mercantilizado y crítico con el orden burgués y su institución artística, pero donde la búsqueda estética no se vea limitada por prescripciones programáticas. Individualidad, autonomía estética, antimerchantilismo, anticonvencionalismo, son algunos de los rasgos principales de esta visión del artista. Estas dos posturas aquí bosquejadas, la de Kropotkin y la de Signac, marcan la tensión intrínseca a todo arte libertario, donde lo estético y lo político, lo indagatorio y lo urgente, pugnan por alcanzar un siempre problemático equilibrio. En el centro de la cuestión, la contestada autonomía del artista de vanguardia y su papel en los procesos de cambio. En el horizonte, la aspiración de dicho artista a subvertir los fundamentos de la “institución artística” y su relación con la “realidad” bajo nuevas premisas. Dice el crítico anarquista Jesse S. Cohn: “The only accurate

or even adequate accounts of reality, from an anarchist standpoint, are those that apprehend it as perpetually moving, changing, developing and transforming itself from within, actualizing some potentialities, leaving others unactualized. . . . It is to the potentialities dormant inside the real that an anarchist aesthetics directs us” (160). Siguiendo esta posición, la estética anarquista de un autor de vanguardia comprometido, como en el caso de Helios, no se ha de medir por su rechazo a tal o cual estilo o temática, sino por su mayor o menor radicalidad a la hora de alterar las lógicas de la esfera artística y su relación con el mundo, actualizando subversivamente las “potencialidades latentes dentro de lo real” que apunta Cohn. He aquí su particularidad. He aquí su carácter de agente anárquico.

Por su parte, Jacques Rancière, en *El espectador emancipado*, aboga por el concepto de “maestro ignorante” frente al “pedagogo idiotizante” en su análisis de la dimensión política del artista. Para el filósofo francés todo intento por romper las barreras con el espectador, típica del arte vanguardista, no debe ser tomada como un acto transgresor *per se*. Lo verdaderamente importante, según Rancière, reside en la actitud del intelectual ante la titularidad del conocimiento, transmitida de forma paternalista en el caso del “pedagogo idiotizante”, liberadora y crítica en el caso del “maestro ignorante”. El elemento transgresor, por tanto, no consiste simplemente en “transmitir” un “algo” desconocido por el público, sino en confiar en la capacidad crítica de éste para alcanzar su propio conocimiento y su propia acción autónoma. Así describe Rancière la lógica condescendiente del “pedagogo idiotizante”:

This is the logic of the stultifying pedagogue, the logic of straight, uniform transmission: there is something —a form of knowledge, a capacity, an energy in a body or a mind— on one side, and it must pass to the other side. What the pupil must learn is what the school master must teach her. What the spectator must see is what the director makes her see. What she must feel is the energy he communicates to her. (*Emancipated* 14)

En contraposición a esta visión dirigida y limitante, Rancière aboga por una lógica emancipatoria, propia de lo que denomina el “maestro ignorante”: “This is the meaning of the ignorant schoolmaster: from the schoolmaster the pupil learns something that the schoolmaster does not know himself. She learns it as an effect of the mastery that forces her to search and verifies this research. But she does not learn the schoolmaster knowledge” (14). Tal concepto de aprendizaje es extrapolado por Ran-

cière al ámbito teatral-artístico. El conocimiento, siguiendo este razonamiento, no es algo transmisible unidireccionalmente, sino un “tercer objeto” que surge de la interacción entre artista y público: “The same applies to performance. It is not the transmission of the artist’s knowledge or inspiration to the spectator. It is the third thing that is owned by no one, whose meaning is owned by no one, but which subsists between them, excluding any uniform transmission, any identity of cause and effect” (15). De este modo, el “maestro ignorante” que preconiza Rancière, o en nuestro caso, el “artista ignorante” y revolucionario “does not teach his pupils *his* knowledge, but orders them to venture into the forest of things and signs, to say what they have seen and what they think of what they have seen, to verify it and have it verified” (11). El malentendido histórico de muchos intelectuales de izquierda, según Rancière, ha consistido en no comprender que “there was no gap to be filled between intellectuals and workers, any more than there was between actors and spectators” (20).

En la introducción a *Días de ira*, el propio Helios formula sintéticamente su nueva poética, que nos dará algunas pistas sobre su particular concepción, en 1930, del papel del artista en relación con los procesos de cambio social:

Libertar el arte de formas vivas y hacerlo vivir con su propio dinamismo; hacer sentir al espectador, sólo con una práctica abstracta toda la emoción de una idea: esta es en síntesis mi aspiración artística pero al motivo de este libro he sacrificado en parte ideas de arte, porque con él he querido llegar al pueblo. (Tjaden 94)

En esta breve declaración de intenciones Helios deja entrever algunas claves de su dilema estético-político. El sevillano aspira a revitalizar el campo estético (“libertar” el arte, con “formas vivas”), reconociendo su carácter relativamente autónomo (con su “propio dinamismo”), y así, lanzar ideas que conmuevan al público (“hacer sentir al espectador la emoción de una idea”) empleando un estilo ajeno al simple mimetismo (“con una práctica abstracta”). Sin embargo, confiesa a continuación, esta concepción vanguardista ha de ser supeditada en ocasiones (“he sacrificado ideas de arte”) a un didactismo político de masas (“para llegar al pueblo”). En este breve pasaje Helios expresa en sus propios términos la citada disputa entre el “maestro ignorante” y el “pedagogo idiotizante” de que hablaba Rancière. Esto es, la nueva poética de Helios se debate entre el artista que aspira a generar un “tercer objeto” desconocido por sí mismo y por el pú-

blico —y que por tanto confía en la capacidad crítica y creadora de su audiencia—, y aquel que rebaja y “sacrifica” esta idea estética para hacer más accesible “su” verdad al pueblo-espectador.

### 3.3. EL GRABADO COMO ARMA REVOLUCIONARIA: DE LA ABSTRACCIÓN AL REALISMO EN *DÍAS DE IRA*

*Días de ira* (1930), publicada en el Berlín de Weimar por la organización internacionalista AIT (Asociación Internacional de Trabajadores) y reeditada un año más tarde en Barcelona, se compone de 25 poemas y grabados empleando la técnica xilográfica (planchas de madera). Realizada durante su exilio, esta obra relata los duros años del “pistolero” o del “terror blanco” barcelonés (1917–1923), enmarcados entre el reinado de Alfonso XIII, los conflictos sociales inspirados en la revolución bolchevique, el desempleo tras la Gran Guerra, las campañas coloniales en Marruecos y la instauración de la Dictadura de Primo de Rivera. Son años donde los enfrentamientos de clase provocan la muerte de más de 200 personas en la capital catalana, y que anticipan en gran medida el conflicto civil al que se encamina la sociedad española. La carpeta *Días de ira*, tras una impactante y estilizada cubierta en la que aparece un ajusticiado a garrote (muy influenciada por el constructivismo ruso), presenta primeramente una dedicatoria “a todas las víctimas del fascismo mundial”, seguida de la citada poética del Helios del momento, unas palabras del secretario general de la AIT, y un prólogo de Romain Rolland. A continuación, los grabados y poemas plasman la particular visión de Helios del antagonismo social del momento: los enemigos del pueblo (“El rey”, “El dictador”, “Los verdugos”, “El pistolero”, “El confidente”, “El somatén”); los escenarios del conflicto (“Iberia”, “En el campo”, “Los presidios”, “Marruecos”, “En la ciudad”, “En el mar”); los enemigos institucionales e ideológicos (“La ley”, “El capitalismo”, “La religión”, “El fascismo”, “La ley de fugas”). Todo ello enmarcado por unos primeros versos dedicados a “Los productores” y dos grabados-poema finales homenajando a los protagonistas revolucionarios: “Los mártires”, “El futuro”.

Destacan en esta carpeta dos tipologías de grabados, que responden a la citada tensión vanguardias-realismo: unos más estilizados y geométricos (“Iberia”, “El pistolero”, “Los mártires”, “La ley”), otros más tendentes al mimetismo (“En el campo”, “Las deportaciones”, “En el mar”). Dos ejemplos nos permitirán observar esta distinción. En el grabado número 1, “Iberia” (ver fig. 1), Helios retoma el tópico





Figura 1. "Iberia", carpeta *Días de ira*, núm. 1 (Berlín, 1930). *Iberia*, de Helios Gómez (1930). Archivo Asociación Cultural Helios Gómez, Barcelona, España. ©Associació Cultural Helios Gómez, Artists Rights Society (ARS), New York, 2023.

y el estilo abstracto del ajusticiado a garrote de la cubierta, icónica imagen de la España que pretende retratar.

En una reconocible combinación de blancos y negros, observamos el predominio de la línea recta y el círculo, y una superposición de planos cercana al cubismo, en una búsqueda por reducir la realidad a sus elementos geométricos y ángulos primordiales. Una luna esférica, tres cabezas (víctimas del garrote) a los pies de una cruz, y al frente, una guitarra y una pandereta. En la parte superior, tres gaudas recuerdan la omnipresencia de la muerte, así como una posible revuelta en ciernes del campesinado. La verticalidad de las líneas del patíbulo, al lado derecho de la composición, contrasta con el predominio oblicuo del lado contrario, dotando de profundidad e inestabilidad a la escena. El elemento decorativo desaparece, se focaliza el conflicto, y asoma una realidad social fundamentalmente dialéctica: tres ajusticiados, como en la escena del Gólgota, en un país que reza y canta, y donde la tragedia civil se cierne sobre sus cabezas. Los elementos propios de la cultura popular andaluza (guitarra, pandereta, crucifixión), operan como es habitual en Helios con intención ambivalente, como símbolo de adormecimiento, pero también de identidad social. Acompañando a esta plancha, el poema "Iberia" reza: "planicie en desolación / sin cuerdas en la guitarra / de su corazón / solo la infinita procesión / de cuerpos morados / con el cortejo de estrellas/ que se clavan en los ahorcados" (Tjaden 98). Se refuerza así la imagen de un país desolado, cuyo corazón-guitarra ha perdido su música, su propia voz ("sin cuerdas"), y dominado por una atmósfera de inmovilidad en el castigo ("infinita procesión de cuerpos morados", "estrellas que se clavan", "ahorcados"). La presencia dibujada de la cruz, junto a palabras como "procesión", "cortejo" o "cuerpos morados", evoca motivos propios de la Semana Santa, afianzando la atmósfera sacrificial y el martirio de los obreros. Nótese igualmente la analogía de los tres ajusticiados con la escena bíblica de la crucifixión, resignificando así la figura crística y los dos ladrones (o "lumpenproletariado", en términos marxistas) en tanto víctimas del propio sistema católico dominante, algo por otra parte muy común en el anarquismo finisecular andaluz y del primer tercio del siglo XX, en el que dominaron figuras del anarcocristianismo como León Tolstói.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Para un acercamiento a la relación anarquismo-cristianismo en el mundo hispano, véase Delhom y Attala, eds. *Cuando los anarquistas citaban la Biblia: entre mesianismo y propaganda*.

Como también vemos en este ejemplo, los versos y el título que acompañan a cada grabado condicionan su interpretación, aclarando ciertas ambigüedades, por un lado, abriendo paso a nuevas evocaciones poéticas por el otro. La relación poema-grabado-título, por tanto, obedece a la misma tensión didáctica (transmisión fija de conocimiento vs. inspiración) a la que venimos refiriéndonos.

En contraste, el grabado número 20, titulado “En el mar” (ver fig. 2) se sitúa en el extremo figurativo de la polaridad abstracción-realismo. Podríamos decir que aquí el objetivismo de corte socialista, esto es, la célebre tentación por “bajar la línea” en favor del pueblo, ejerce ya influencia en el dibujante andaluz. Esta plancha muestra una típica escena portuaria, donde un grupo de cuatro marineros descarga un barco. Esta vez, a diferencia del esquematismo de “Iberia”, tanto los cuerpos como los rostros de los personajes son retratados con mayor detalle, así como el resto del escenario (barcos, mar, edificios). También desaparece la yuxtaposición cubista de planos, y la escena presenta una perspectiva y un tipo de organización pictórica más convencional. Un grupo de marineros descarga afanosamente un barco, un acto en principio cotidiano pero dotado de enorme dignidad y afán revolucionario, como indica el poema que le acompaña: “azul marinero fuerte, / bebedor de brisas, / inquieto rebelde de infinito, / gritará alegre la sirena / cuando rueda rota / tu cadena” (Tjaden 138). El grabado “En el mar” y su respectivo poema, por tanto, se acerca a las escenas obreristas del imaginario radical del periodo (recordemos, socialista, comunista y anarquista), donde se destaca la exaltación heroica y viril de la clase trabajadora, del propio trabajo y de la producción. En esta misma línea, el grabado “En el campo” (número 10) emplea un estilo y temática muy similar a “En el mar”, retratando en este caso el trabajo heroico de un grupo de campesinos que ara y siembra. El poema adjunto equipara al jornalero con el trabajador del “bronce”, propio de las fraguas gitanas, cuya resistencia ante la opresión le hace “brillar y soñar”. Tanto “En el campo” como “En el mar” ejemplifican a la perfección el giro estilístico a que venimos refiriéndonos. Dicho giro estético-realista de Helios será desarrollado en profundidad en sus dos posteriores carpetas: *La revolución española* (1933) y *Viva Octubre* (1935). De este modo, podemos afirmar que la distancia que media entre estas dos planchas (“Iberia” y “En el mar”), entre el Helios vanguardista y el “realista”, es comparable a la brecha existente entre la vanguardia rusa del periodo inicial revolucionario (constructivismo, suprematismo, futurismo) y su deriva institucional socialrealista.

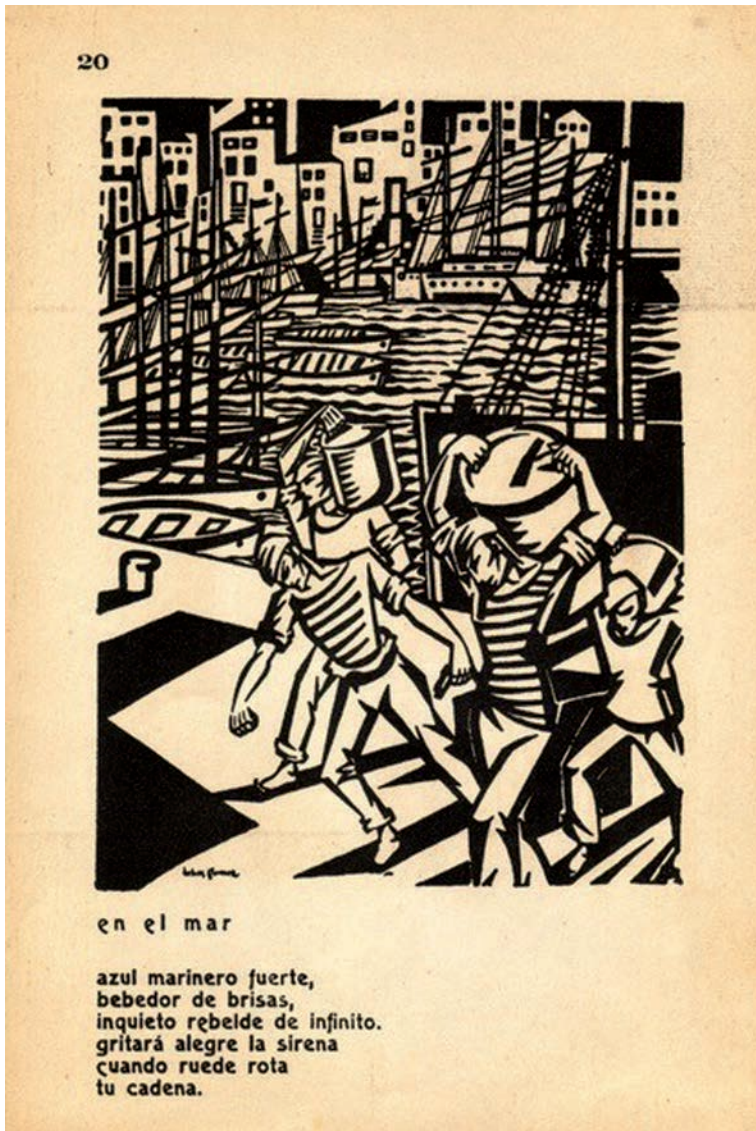


Figura 2. “En el mar”, carpeta *Días de ira*, núm. 21 (Berlín, 1930). *En el mar*, de Helios Gómez (1930). Archivo Asociación Cultural Helios Gómez, Barcelona, España. ©Associació Cultural Helios Gómez, Artists Rights Society (ARS), New York, 2023.

Paralelamente, el discurso político de Helios en 1930 se alinea cada vez más con el gobierno soviético. Unos meses después de la publicación de *Días de ira*, Helios abandona el movimiento libertario, explicando sus motivaciones en su polémico escrito “Por qué me marcho del anarquismo”: “En esta época de gran acción de masas —dice Helios— se precisa una firme orientación político-social de clases. Gigantesca tarea para la que está incapacitado el anarco-sindicalismo . . . El leninismo ha dado a todas estas cuestiones respuestas claras y definitivas en el orden teórico y práctico” (Tjaden 211). Esas respuestas “claras” y “definitivas” que Helios encuentra en el nuevo ideario leninista parecen requerir un arte igualmente contundente. En 1932, en el 15 aniversario de la revolución, Helios Gómez realiza su segundo viaje a Moscú, esta vez como delegado español en el Congreso Internacional de Artistas Proletarios. Observemos el cambio de tono y perspectiva en lo referente a su visión artística:

El desarrollo del grafismo soviético es uno de los mayores frutos de la cultura bolchevique. Entre el grafismo soviético y el del mundo capitalista apenas si puede haber un criterio análogo para un juicio comparativo. El grafismo soviético está en diálogo con el mundo entero y con todas sus tendencias expresivas; el dibujo soviético es monumental. Realista, seguro de sí mismo y abiertamente creativo. El grafismo soviético es un ejemplo para el grafismo occidental. (Tjaden 32)

El carácter categórico de esta afirmación contrasta con la citada “poética” que sirve de presentación a *Días de ira*, donde Helios aboga por “libertar al arte de formas vivas”, y de emplear una “práctica abstracta” con el fin de transmitir la “emoción de una idea”. Helios define el grafismo soviético, y por ende su nuevo arte, como “abiertamente creativo” y en diálogo “con el mundo entero y con todas sus tendencias expresivas”. No obstante, el giro estético de Helios muestra una voluntad pedagógica más unidireccional. Esta tendencia aparece ya consolidada en 1933, cuando Helios publica en Moscú y Leningrado su segunda carpeta de grabados, *La revolución española*. En el prólogo a esta obra, el escritor soviético I. Maza hace la siguiente valoración de las vanguardias: “La exagerada división de los objetos en cuadrados, triángulos y círculos dificultan no sólo la percepción del contenido que se expresa en los dibujos, sino que, incluso, lo hace casi incomprensible. En ellos falta esa manifestación

contagiosa y transmisible del odio de clases y la llamada a la lucha contra la explotación” (Gómez y Mignot, *revolución gráfica* 42). Esta afirmación, directa o indirectamente, alude al trabajo previo de Helios, al tiempo que elogia su nueva deriva estética. Contrariamente a Maza, pensamos que tal “transparencia” en la propuesta conlleva para Helios una renuncia a la indagación estética que, unida a una cierta predictibilidad en la interpretación, resta agencia a un espectador que no es otro que el pueblo al que pretende emancipar. He aquí la trampa de la representatividad (del cuadro, y del artista revolucionario) que tan bien sintetiza este momento.

Ahora bien, en un contexto como el de 1930, ¿podemos afirmar sin engañarnos que todo arte “accesible” y abiertamente político era un arte necesariamente inofensivo en términos de impacto social? La respuesta a esta pregunta será compleja, ya que nuestro análisis del artefacto cultural *Días de ira*, para ser completo, ha de tener en cuenta no sólo las decisiones estéticas de Helios, sino las características de su producción y distribución. Entramos en el terreno sociológico, histórico y material del arte político.

### 3.4. HELIOS Y LAS CALLES DE BARCELONA. LA FRACTURA SOCIAL Y LA CIRCULACIÓN DEL ARTE DE AGITACIÓN

La carpeta aquí analizada, como venimos diciendo, retrata el conflicto del “pistolero” barcelonés, periodo que el propio Helios no vivió directamente (Helios sólo se traslada a Barcelona en 1930) pero que sin duda conoció a través de compañeros y de la prensa confederal. Así, en consonancia con la combatividad de sus ideas, es común en este trabajo el empleo de la antítesis (cromáticamente representada por el uso del blanco y negro), la hipérbole, la polaridad de personajes y motivos. Esto podría llevarnos a calificar *Días de ira*, en su conjunto, como una colección de escenas simples y maniqueas, en la línea de lo que venimos señalando como arte “idiotizante”. Sin embargo, una mirada “desde dentro” de la clase obrera, tal y como propone el historiador urbano Chris Ealham, puede hacernos matizar este tipo de juicios. Los estudios de la Barcelona posterior a la Primera Guerra Mundial suelen coincidir en la descripción de una sociedad fuertemente polarizada, donde una burguesía industrial y financiera enriquecida por el reciente conflicto bélico colisiona con un movimiento anarcosindicalista (la CNT) en plena pujanza: “Para finales de 1918,

—dice Ealham— Barcelona se había convertido muy probablemente en la ciudad más sindicalizada de Europa Occidental y los sindicatos se encontraban en medio de un ataque sostenido contra los privilegios de las elites” (119). Esta polaridad, cada vez más compacta ante la ausencia de canales de diálogo, llevó a sangrientos enfrentamientos en las calles barcelonesas. Chris Ealham documenta el *boom* económico barcelonés durante la Gran Guerra, y su posterior desplome, que “aceleró la tendencia hacia la homogeneización del espacio urbano y que hizo que los miembros de otras clases sociales frecuentasen cada vez menos los distritos obreros” (124). Con base en testimonios personales, autobiografías y objetos culturales, Ealham rastrea la percepción de dicha fractura social entre los dos grupos implicados (burguesía y clases populares). Tal fractura, de acuerdo a Ealham, tuvo como consecuencia discursiva la decantación de las percepciones del conflicto, tanto burguesas como obreras: “Esta sensación de separación social se articulaba por lo general en términos de ‘ellos’ contra ‘nosotros’: ‘ellos’ eran los patronos, los caseros, los recaudadores y a menudo los comerciantes, considerados todos como causantes en parte de los infortunios de ‘nosotros’, los trabajadores” (126). Ante esta realidad, las redes informales de apoyo mutuo, al margen del Estado y la burguesía, crecen en los barrios obreros barceloneses y sentarán las bases de lo que será el gran movimiento anarcosindical de 1919. Dice Ealham:

En otras palabras, el poder movilizador de los sindicatos descansaba sobre las propias redes de apoyo y pautas de reciprocidad y solidaridad que habían brotado de los distritos proletarios en un contexto de capitalismo de subsistencia . . . Así la CNT perfeccionó y reforzó dinámicas de sociabilidad y energía comunitaria preexistentes, dotándolas de nuevo significado y simbolismo y utilizándolas como plataforma para las luchas sindicales de la posguerra que tanto traumatizaron a la burguesía local. (128)

Teniendo en cuenta este contexto, diremos que *Días de ira* emplea la antítesis atendiendo a una realidad social igualmente antitética. Helios Gómez, artista y proletario, expresa la visión del conflicto desde uno de los bandos implicados, decantándose sin ambages por la causa revolucionaria. De este modo, la hipérbole y el *pathos* que dominan muchas de las escenas, no serían sino recursos expresivos para incitar a la resistencia y a la acción colectivas. O siguiendo a Ealham, estas es-

cenos supondrían una estrategia cultural, expresada “desde dentro” de la clase trabajadora barcelonesa, para reforzar lazos emocionales y simbólicos en torno a vivencias comunes. Helios estaba ayudando a conformar un “nosotros”:

Las planchas de madera de Gómez [en referencia a *Días de ira*], . . . condensan la sensación de placer y peligro de muchos obreros durante la posguerra . . . El placer de la resistencia entre los obreros de Barcelona cuando se apropian de las calles para articular sus aspiraciones colectivas. Y el temor de un espacio urbano cada vez más represivo y vigilado. (Ealham 131)

Así, oscilando entre el deseo de liberación y el miedo, los trabajos de Helios activan una serie de afectos básicos de unas clases populares barcelonesas en plena articulación.

Por otra parte, este carácter identitario de *Días de ira* pretende trasladar a un público europeo, en pleno auge de los fascismos, la realidad explosiva de las calles barcelonesas (y en gran medida, del resto del país) que condujo a la dictadura de Primo de Rivera, antecedente español del franquismo. Los dos bandos en lucha (burguesía industrial y obreros revolucionarios), claramente definidos, colisionan nítidamente en sus grabados, sin espacio para la negociación, resonando en las conciencias de lugares como Viena, Budapest, Baviera o Berlín donde las revueltas obreras habían sido aplastadas recientemente. La resistencia y la acción ofensiva de los trabajadores son por tanto realidades de un mapa europeo que va agotando poco a poco las opciones de diálogo. Podríamos por tanto afirmar que, en este contexto concreto, el dibujante sevillano ofrece la “argamasa” simbólica a unas clases revolucionarias europeas asediadas por el fascismo. O dicho de otra forma, el arte de Helios, más que “enseñar” una realidad al trabajador sevillano, barcelonés, húngaro o berlinés, pretende compactarlo y movilizarlo. En consecuencia, *Días de ira* funciona en su conjunto como un arte de agitación y propaganda, sin por ello restar valor a su propuesta. “Agitar” no implica, necesariamente, definir una clara línea de acción, sino sencillamente interpelar a aquellos individuos que, en gran medida, comparten una percepción común en una situación dada. Es por esta voluntad de movilización que predominan en sus páginas los aspectos dinámicos, con escenas repletas de vigor y movimiento, cercanas a nociones propias del futurismo italiano y ruso, así como al vibracionismo de Rafael Barradas, o al grafismo ex-



perimental alemán y soviético. La velocidad de los nuevos tiempos es motivo recurrente en la obra de Helios, empleada en ocasiones como crítica al inmovilismo político caciquil o a la alienación de la sociedad moderna. El escritor francés Romain Rolland, en su presentación a *Días de ira*, destaca este aspecto frenético del arte de Helios Gómez: “Hay en todas estas obras una dinámica irresistible: es un arte en movimiento y que respira acción; bajo sus duras aristas se siente correr un torrente” (Tjaden 97). Toca aquí Rolland uno de los aspectos clave de esta obra. Más que retratar la acción, el arte de Helios, como venimos señalando, pretende ser un “arte en acción”, un tipo de creación que aspira a trascender la página impresa o la sala de exposiciones.

### 3.5. DISEÑO Y CIRCULACIÓN DEL GRAFISMO REVOLUCIONARIO. EL HELIOS PRODUCTOR

En círculos obreristas españoles, los trabajos de Helios, un “compañero” formado en talleres de cerámica y de tipografía, se asociaban al cambio deseado e “inminente”, y cada nueva composición era recibida con gran ansiedad. A este respecto, resulta muy significativo el testimonio de Josep Pàmies, hijo de un trabajador militante coetáneo de Helios Gómez: “Mi padre era un admirador del artista en el cual veía un extraordinario y veraz intérprete, no solamente de la voluntad de lucha de los obreros y los campesinos revolucionarios, sino también de la intensa realidad de esta lucha, a menudo ofensiva, y mi padre no era el único que le admiraba” (Tjaden 29). Y a continuación añade:

Cada dibujo de Helios Gómez valía un buen artículo de los más conocidos líderes revolucionarios. Aunque el nivel cultural de aquellos obreros y campesinos revolucionarios no era muy elevado, *se leía mucho lo poco que se publicaba y los dibujos de Helios Gómez hacían mella por su contenido pedagógico*; su forma de expresión artística era perfectamente comprendida y asimilada, gustaba y *se discutía en detalle como se hace con las modernas y auténticas obras de arte*. Y creer que los discutidores no eran ociosos tertuleros insensibles sino auténticos hombres de acción revolucionaria. (cit. en Tjaden 29; el subrayado es mío).

La cita de Pàmies resulta destacable por varios motivos. En primer lugar, porque refleja a la perfección la avidez de cultura que existe entre los círculos obreros del periodo, transmitida de generación en

generación, y aporta un testimonio más sobre la popularidad de Helios entre sus compañeros de lucha. Recordemos aquí que el anarquismo, escuela ideológica y política de Helios, puso desde sus comienzos la lucha cultural en el centro de su proyecto político.<sup>10</sup> El segundo aspecto destacable lo encontramos en los juicios de Pàmies sobre la recepción, entre la clase trabajadora, del trabajo Helios. Pàmies destaca el “contenido pedagógico” de los dibujos, “que valía un buen artículo de los más conocidos líderes revolucionarios”, enfatizando la importancia del grafismo de entreguerras como arma de concienciación de las clases populares. A continuación, añade que la estética de Helios era “perfectamente comprendida y asimilada”, lo cual nos informa de la accesibilidad e impacto de su obra gráfica, e insiste en que los obreros, “auténticos hombres de acción”, los discutían “en detalle como se hace con las modernas y auténticas obras de arte”. Este último comentario de Pàmies, más allá de lo anecdótico, revela una constante en círculos revolucionarios: la repetición y asimilación por parte de la clase trabajadora de las jerarquías culturales dominantes (artista-conocedor vs. público-ignorante, alta cultura vs. cultura popular, artículos vs. ilustraciones, pensamiento vs. acción, creación intelectual vs. trabajo manual). El crítico Walter Benjamin, en su famoso ensayo *El autor como productor* (1934), cuestiona en esas fechas muchas de estas jerarquías culturales. Dice al respecto: “estamos dentro y en medio de un vigoroso proceso de refundición de las formas literarias, un proceso en el que muchas contraposiciones, en las cuales estábamos habituados a pensar, pudieran perder su capacidad de impacto” (3). Tal proceso de “refundición”, dice el crítico alemán, “no pasa únicamente sobre las distinciones convencionales entre los géneros, entre escritor y poeta, entre investigador y divulgador, sino que somete a revisión incluso la distinción entre autor y lector” (3). Benjamin aborda así un debate que en su opinión atenazaba, desgastaba y confundía a la izquierda: ¿Qué posición ocupaba el intelectual en el aparato productivo y en la llamada lucha de clases? ¿Cómo podía éste favorecer la causa socialista en tal lucha? ¿Cuál era la relación entre tendencia política, tendencia literaria, calidad artística y técnica?

Para Benjamin, el artista era ante todo un productor, lo cual le situaba dentro de un proceso material compartido con un tipo de pú-

---

<sup>10</sup> Para una visión de conjunto, véase Litvak, *Musa libertaria*; Madrid Santos, *Antología documental del anarquismo español*; Escrivá y Maestre, *Cultura para todos*.

blico, el proletario, igualmente productor (tanto por su posición en el sistema económico como por su capacidad para generar contenidos). De este modo, todo artista debía elegir entre contribuir a la emancipación de la clase trabajadora o perpetuar su sometimiento. Siguiendo a Brecht, Benjamin invitaba al artista-intelectual a “no pertrechar el aparato de producción sin, en la medida de lo posible, modificarlo en un sentido socialista” (*El autor* 5). En breve veremos cómo entendía Benjamin dicha modificación. Por el momento, y volviendo a la escena relatada por Pàmies, lo destacable de este testimonio es que apunta a una actividad común entre los círculos libertarios del periodo: la presencia de un grupo de trabajadores discutiendo ferrocamente revistas, artículos, y en este caso, los grabados de Helios. La interpretación de estas imágenes, lejos de estar dirigida, resultaría en gran medida sorpresiva, y se enriquecería sin duda mediante la liberación colectiva entre iguales, de la que surgiría ese “tercer objeto” propio de la interacción “artista ignorante”/público que señalaba Rancière. Las obras de Helios no serían por tanto comentadas “como” modernas obras de arte, sino en tanto legítimas y originales obras de vanguardia accesibles a cualquier intelecto abierto al conocimiento y el debate. Bajo este prisma, Helios Gómez, “artista-productor”, “maestro ignorante”, ofrecería a sus pares su particular retrato de la realidad barcelonesa y española en *Días de ira*. La escena aquí descrita, creemos, no encarna la genialidad ni la distancia del Helios *connoisseur*, sino que apunta a la dimensión colectiva del arte como elemento de transformación social.

Retomando a Benjamin, y a cómo entendía la modificación del aparato de producción cultural en el sentido socialista, leemos:

Resulta, pues, decisivo el carácter modelo de la producción, que en, primer lugar, instruye a otros productores en la producción y que, en segundo lugar, es capaz de poner a su disposición un aparato mejorado. Y dicho aparato será tanto mejor cuanto más consumidores lleve a la producción, en una palabra, si está en situación de hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores. (*El autor* 8)

Los trabajos de Helios, interpretados en los sindicatos y ateneos libertarios, y producidos junto a compañeros en redacciones de periódicos y prensas tipográficas, creemos ejercían esa labor de instrucción y mejora del aparato productivo de que habla Benjamin. ¿En qué sen-

tido? Las enseñanzas podrían ser múltiples: qué forma toma la lucha de clases en una situación dada; cómo puede dicha lucha plasmarse en grabados, dibujos y poemas de diferentes estilos; cómo producir tales obras gráficas desde el punto de vista técnico; cómo distribuirlos masivamente y a un precio asequible; cómo animar a que dichas obras, para completar su función transformadora, sean interpretadas, contestadas, copiadas, emuladas y redistribuidas por los propios trabajadores. En otras palabras, el artista Helios, siguiendo a Benjamin, aspira a instruir a otros trabajadores (artistas o no), invitando al “consumidor”, al “lector”, al “espectador” de sus obras a colaborar colectivamente, esto es, a que emplee su capacidad productiva “en un sentido socialista”. En esto convenimos con Gómez Romero en que la gran obra de Helios opera como un artefacto cultural de origen popular inscrito en una serie de redes de producción y distribución fundamentalmente revolucionarias (“artista lumpen” 32). Es más, el papel de Helios en este proceso, según este crítico, no sólo consiste en aprovechar las redes ya establecidas entre los militantes, sino en muchos casos en abrir nuevos espacios, lo cual añade mayor mérito a su quehacer político:

Su labor no era sólo el dibujo gráfico sino la difusión del mismo en canales y redes que no siempre aceptaban este tipo de grafismos en sus publicaciones y propagandas. Mientras que Frans Masereel o los dibujantes alemanes y rusos trabajaban en redes propias imbricadas con sus distintos grupos políticos, en el caso de Helios Gómez, el mismo tuvo que crear su espacio. (Gómez Romero, “artista lumpen” 32)

He aquí donde Helios destacó con respecto a muchos de sus contemporáneos. Numerosos artistas de tendencia izquierdista de entreguerras se limitaban a generar obras críticas sin alterar el aparato productivo en que se inscribían. Estos intelectuales son calificados por Benjamin como “rutinarios”, y asesta una dura crítica a su funcionalidad dentro del orden burgués:

Y yo defino al rutinario como hombre que sistemáticamente renuncia a enajenar, por medio de mejoras y en favor del socialismo, el aparato de producción respecto de la clase dominante. Y afirmo además que una parte relevante de la llamada literatura de izquierdas no ha tenido otra función que la de conseguir de la situación política efectos siempre nuevos para divertir al público. (*El autor* 5)

Durante la segunda república española y la guerra civil, Helios es plenamente consciente de esta problemática, de ahí que su labor como dibujante y escritor vaya acompañada de una activa búsqueda por modificar las lógicas económicas y productivas de la institución artística.

A partir de 1930, tras instalarse en Barcelona a su regreso de su primer exilio, Helios comienza una importante colaboración con medios progresistas como *La Rambla de Cataluña*, *L'Opinió*, *La Batalla*, *L'Hora*, *Barcelona Gráfica*; en publicaciones militantes como *Mundo Obrero*, *Fornal*, *Combat*, *Juventud obrera*; y en revistas político-culturales tan destacadas como *Bolívar*, *Octubre*, *Estudios* y *Tiempos Nuevos*. (Gómez Plana y Mignot 38). Estamos pues ante un espectro social y político muy amplio, en la línea de lo que vendría a ser el posterior frontismo republicano. Helios hacía llegar su trabajo al gran público de las izquierdas españolas y europeas, y su reconocimiento como artista internacional le abría puertas que otros grafistas del momento tenían vedadas. Además de su colaboración en periódicos, Helios ilustra una serie de libros de autores como Panait Istrati, Miquel Matveev, J.M. Francés, Eugenio Carballo, Alberto Londres, Eric Blanco o Pietro Nenni. (Gómez Plana y Mignot 46). No obstante, no todo eran éxitos para el dibujante. Los vaivenes de la república, los constantes viajes y detenciones de Helios, y la continua inestabilidad económica suponían para el sevillano un difícil obstáculo en su labor propagandística. Sin olvidar que parte de las publicaciones en las que colaboraba tal vez se inscribieran “rutinariamente” en el sistema de producción dominante, la llamada prensa liberal. Ante tal estado de cosas, Helios prioriza en este momento su labor organizativa, dirigida a crear y potenciar nuevas redes para la agitación gráfica. En 1935, en pleno bienio negro, Gómez y otros cinco importantes dibujantes de la península (Elías, Shum, Benigania, Porta y Josep Bartolí) forman el grupo *El Sis* (“Los seis”), en un intento por distribuir conjuntamente su trabajo ante la complicada situación política. Aunque esta primera iniciativa no tiene mucho éxito, sentará las bases del posterior y exitoso trabajo asociativo de Helios. En la primavera de 1936, un grupo de trabajadores gráficos se reúne en el icónico *Ateneu Enciclopèdic Popular* de Barcelona. Allí se configura el Sindicato de Dibujantes Profesionales de UGT (SDP), del que Helios fue proclamado por unanimidad presidente, y que formaba parte del Sindicato de Artes Gráficas. Este activo sindicato se dedicó a colaborar para diferentes asociaciones izquierdistas, y será determinante en la propa-

ganda de guerra del bando republicano (ver Jesús de Andrés, *Carteles de la guerra civil española*). Aparte del cartel al uso con que se empaqueaban calles, fábricas y sindicatos, los trabajos del SDP serían impresos en muy diversos soportes: libros, periódicos, revistas, postales, sellos, decoraciones en teatros y mítines políticos, e incluso en la superficie de trenes y monedas no oficiales. Entre los cartelistas libertarios más reconocidos del SDP figuraban el propio Helios, Alfonso Vila (“Shum”), Manuel Monleón, o Carles Fontseré.<sup>11</sup>

Es en esta contribución al tejido cultural revolucionario, según Gómez Romero, donde hemos de encontrar la principal labor creativa de Helios:

Cuando Walter Benjamin escribió su famoso texto *El artista como productor* no estaba sino refiriendo una nueva manera de enfrentar la creación que no pasaba simplemente por la construcción de una imagen o un objeto nuevo, sino que implicaba la manera de gestionarlo, divulgarlo, hacerlo circular. A esta producción, lo que la vanguardia rusa llamó *faktografía*, se debe el despliegue como artista de Helios Gómez. (“artista lumpen” 33)

Siendo Helios uno de los autores gráficos más reconocibles del momento, sus carteles se distribuyeron por todo el espectro del antifascismo, y uno de sus cuadros más famosos, de la serie “Horrores de la guerra”, fue expuesto en el pabellón republicano de París en 1937, un cuadro con ecos lorquianos en que se sobreponen el exilio republicano y el perpetuo éxodo gitano (ver nota 7). En consecuencia, esta destacada contribución creadora y modificadora de Helios al tejido crítico republicano, lo convierten en un tipo de artista marcadamente revolucionario. Todo autor definido como tal, concluye Benjamin, ha de ser valorado, no ya por el contenido más o menos radical de sus obras, sino por su respuesta a una serie de interrogantes: “¿Logra favorecer la socialización de los medios espirituales de producción? ¿Ve caminos para organizar a los trabajadores espirituales en el proceso de producción? ¿Tiene propuestas para la transformación funcional de la novela, del drama, del poema?” Nuestro análisis de la trayectoria de Helios Gómez deja entrever un creador de gran calidad técnica y popularidad, salido de la clase trabajadora andaluza y llamado a re-

---

<sup>11</sup> Para un testimonio interno de este sindicato, véase Carles Fontseré, *Memòries d'un cartelista català (1931-1939)*.

definir críticamente el lugar del artista en el aparato cultural de entreguerras. Una figura sin duda destacada y poco conocida de un periodo complejo de la historia española y europea. Las clásicas divisiones entre el obrero, el hombre de acción, el productor, el maestro y el artista de vanguardia pierden todo contorno en el caso de este singular autor sevillano.

### 3.6. A MODO DE CONCLUSIÓN

*[Helios]Es revolucionario porque es artista y es artista porque es revolucionario.*

Prólogo a *Viva Octubre* (1935), Jean Cassou (cit. en Tjaden 170).

Todo arte novedoso y rupturista implica la asunción, por parte del artista, de un espectador capaz y despierto que actúe como copartícipe de la obra, entendiendo tal participación como parte del mismo proceso creativo. Igualmente, todo artista que aspire a intervenir en la realidad debe cuestionar su papel productivo en dicha realidad, y en la medida de lo posible, modificarlo. Helios Gómez, obrero autodidacta y libertario vio en las nuevas corrientes del arte un soplo de aire fresco. Sus anhelos de cambio social conectaron con una actitud estéticamente renovadora presente en las ilustraciones de las revistas ultraístas y en sus círculos intelectuales locales. Lejos de borrar todo rastro local en su arte, Gómez supo integrar estas nuevas influencias en su honda visión de la vida social sevillana y andaluza. De tal combinación nació un tipo original de artista que, con apenas 21 años y sin haber salido de su ciudad natal, sorprendió a la crítica más despierta. Sus andanzas europeas enriquecieron esta trayectoria, y además le instruyeron en la tarea política de gestión y circulación de textos, llegando a convertirse en referente gráfico de las publicaciones izquierdistas nacionales e internacionales. Cuando el elemento libertario de Helios Gómez aflora, encontramos obras visuales y poemas atrevidos, ajenos a la representación “transparente”, y una noción del artista como agente “ignorante” de una lucha colectiva abierta. Asimismo, el Helios revolucionario ofrece su versión emocional y agitadora del conflicto desde dentro de la clase obrera, al tiempo que participa en configurar el nuevo entramado productivo del arte político republicano. Esta conjunción de factores convierte a Helios en

un autor paradigmático del periodo, cuyo estudio merece mayor atención crítica.

Ahora bien, ¿cómo evolucionó el arte de Helios tras esta etapa de agitación política republicana? La trayectoria artística e intelectual de Helios tras la guerra española excede sin duda los límites cronológicos de este capítulo y del libro, de modo que remitimos al lector a los estudios de Gabriel Gómez Plana y Caroline Mignot (2006) y a la reciente exposición del crítico y artista Pedro Gómez Romero (2021). No obstante, no nos resistimos a ofrecer unas breves notas biográficas recogidas por Úrsula Tjaden. En 1937, tras una serie de turbios acontecimientos en los que se le acusa de dar muerte a dos mandos de su propio bando, Helios es expulsado definitivamente de las filas comunistas, refugiándose nuevamente en la CNT, en concreto en la Columna Durruti (Tjaden 46). Tras la derrota armada, Helios pasa largos años de deportaciones en campos de concentración (franceses y argelinos), y constantes entradas y salidas de cárceles franquistas. Son años de dolor, derrota y desarraigo, que aparecen en su nueva creación. Durante este periodo, Helios se decanta por el óleo, —en parte motivado por la mejor venta del cuadro frente al dibujo artístico y el grabado—, y por un estilo desgarrado y onírico cercano al surrealismo —entre otros motivos, como medio de eludir la censura (Tjaden 35). Durante una de sus estancias en la Modelo, Roselló, un comerciante de arte bien conectado, organiza una exposición de sus óleos a la cual acude la burguesía barcelonesa, único grupo en la ciudad con capacidad adquisitiva.<sup>12</sup> Qué lejos quedaban ya las redes revolucionarias de su etapa anterior, mostrando a las claras cómo el aparato productivo y su contexto intervienen en el impacto político de la obra. No obstante, y a pesar de las enormes limitaciones, en esta etapa final reaparece el Helios más imaginativo y rompedor, y nos deja algunos de los cuadros y poemas más brillantes de su carrera (Gómez Plana y Mignot 2006). Este surrealismo de posguerra, que en absoluto renun-

---

<sup>12</sup> Respecto a la citada exposición, dice el *Noticiero Universal* de 24 de noviembre de 1948: “Sus pinturas expuestas, que llaman surrealistas, nos muestran a un cerebro cuyas encumbraciones expande la tela de manera, si no clara, lo suficiente expresivas para meditar en ellas. Tal vez lo pictórico queda absorbido por la ideología. Toda su obra respira como una expresión de amargura, de lamento, acusado en sus líneas de sentido decorativo y en sus composiciones simbólicas . . . Hay en sus decorativos y tan sugestivos cuadros, más deseos de expresar penas de ‘cante jondo’, que preocupación por la pintura y su sentido. Pero es pintura de fondo y profundidad que deja lastre y preocupa porque la pintó un cerebro y también un corazón” (Castro Lombilla).



cia a la crítica política, constituye una parte muy importante y original de su obra. Mención aparte merece su célebre “Capilla gitana” de la cárcel Modelo de Barcelona, una de las obras más originales y desconocidas de la producción antifranquista realizada en territorio español.<sup>13</sup> Sus últimos años los pasa al amparo de algunos compañeros de lucha en la residencia estudiantil San Jaume, en el barcelonés barrio de Sarriá, hasta su muerte en 1956. El análisis aquí expuesto de las contradicciones y requiebros políticos del artista Helios, lejos de juzgar al individuo desde la comodidad del presente, aspira modestamente a comprender el papel del artista de vanguardia en los procesos históricos de cambio. En última instancia, ¿qué hacer? y ¿cómo transformar la realidad desde la cultura? son preguntas a las que toda época, desde sus circunstancias específicas y sus contradicciones, debe responder. El artista anarquista de vanguardia, como bien nos recuerda Helios, no es un dios ni un semidiós a la manera romántica, un “guía” privilegiado de las aspiraciones populares. Es ante todo un “productor” dedicado a despertar, “en un sentido socialista” (Benjamin), “las potencialidades latentes dentro de lo real” (Cohn). Tal vez esta sería, en síntesis, nuestra definición del tipo de artista que fue Helios.

---

<sup>13</sup> Ante la insistencia del capellán de la Cárcel Modelo de Barcelona, Bienvenido Lahoz, en 1950 Helios Gómez pinta un fresco religioso en la celda número 1 de la cuarta galería, antesala de las celdas de los condenados a muerte. La peculiaridad de esta composición, dedicada a la Virgen de la Merced, patrona de los presos y de la ciudad, consiste en la gitanización de los personajes sagrados (Virgen, ángeles), imprimiendo un fuerte elemento subversivo a la escena. Dado su carácter polémico, en 1998 el fresco fue cubierto con una capa de pintura por las autoridades penitenciarias aduciendo “razones de higiene”. En Junio de 2017 la prisión Modelo de Barcelona cerró definitivamente sus puertas. Tras un acuerdo entre la Generalitat de Catalunya y el Ayuntamiento de Barcelona, la Cárcel Modelo se reconvertirá en un espacio de memoria colectiva y la Capilla Gitana será restaurada. La Asociación Cultural Helios Gómez, en colaboración con varias asociaciones cívicas y particulares, ha sido fundamental en este logro (véase [heliosgomez.org](http://heliosgomez.org)).

## CAPÍTULO 4

### CRISIS DEL ORDEN PATRIARCAL (O LA CRÍTICA A LA REPRESENTACIÓN FEMENINA)

#### **Vanguardia y anarco-feminismo en Lucía Sánchez Saornil: la reescritura de “la palabra MUJER”**

**L**UCÍA Sánchez Saornil (Madrid, 1895–Valencia, 1970) es una escritora y militante libertaria muy influyente en la década de 1930. Su visión política resultó innovadora, tal y como los estudiosos de los movimientos sociales y feministas han sabido reconocer, pero su figura, en términos generales, sigue relativamente en los márgenes. Sánchez Saornil no sólo destacó en el terreno político y organizativo, sino que además fue una importante poeta del ultraísmo, la única figura femenina en un grupo donde encontramos nombres como Rafael Cansinos Assens, Guillermo de Torre, Pedro Garfias o Jorge Luis Borges, entre otros.<sup>1</sup> En su prólogo a *Poesía* (única obra que recoge íntegramente la producción poética de Sánchez Saornil), Rosa María Martín Casamitjana trata de explicar dicho olvido con base en cuatro circunstancias: su condición de mujer (a lo que añadiríamos su defensa de la igualdad de género), la infravaloración del ultraísmo, su militancia libertaria y su carácter discreto (8). Esta figura de la vanguardia literaria, feminista y anarquista trató de articular el carácter emancipador de estos tres movimientos, forzando sus tensiones e inconsistencias. En concreto, su ataque radical a la desigualdad de género puso en cuestionamiento tanto al feminismo burgués de sus contemporáneas como al machismo intrínseco de movimientos rup-

---

<sup>1</sup> Para un estudio actualizado y detallado sobre los inicios, evolución y ramificaciones del ultraísmo en España véase Alcantud Serrano, *Hacedores de imágenes*; A. Anderson, *El momento ultraísta*; Bernal Delgado y Sáez Delgado, editores, *El ultraísmo español y la vanguardia internacional*.

turistas como el ultraísmo en la literatura, o la CNT, la FAI y las Juventudes Libertarias en el terreno político-organizativo. De este modo, nuestro análisis de Sánchez Saornil se centrará en su crítica al orden patriarcal (concebido como fenómeno político), y cómo dicha crítica incide en la persistencia de estructuras de dominación (más allá del complejo Estado-capital) en movimientos y organizaciones que dicen combatirlos. Para ello analizaremos una serie de poemas de su etapa modernista (1916–1918) y ultraísta (1919–1929), así como ensayos clave de su etapa periodística y organizativa (1930–1939).<sup>2</sup> A través de este recorrido de aproximadamente dos décadas, veremos cómo las nuevas ideas feministas en Sánchez Saornil, expuestas ya con claridad en 1935, se abren paso (mediante múltiples tensiones y contradicciones) en su producción poética de vanguardia y en su labor sindical. La evolución de esta autora, en este sentido, viene muy ligada a sus circunstancias personales como obrera y mujer, pero también a la evolución del primer *ismo* literario propiamente local, el ultraísta y sus derivadas (1918–1925), inseparable de un contexto histórico y cultural extremadamente volátil y en plena búsqueda de una nueva articulación institucional. La concepción foucaultiana de las relaciones de poder nos servirá para enfocar dicho análisis. Dice el francés: “Relations of power are not in a position of exteriority with respect to other types of relationships (economic processes, knowledge relationships, sexual relations), but are . . . the immediate effects of the divisions, inequalities, and disequilibriums [presentes en toda relación social]” (cit. en Jeppesen 94). Igualmente, recordemos que para Foucault tales relaciones de poder no tienen un papel exclusivamente represivo, sino también productivo, de modo que tienen el potencial de generar diferentes subjetividades, incluidas las resistentes (Jeppesen 94). La crítica Sandra Jeppesen, en su lectura libertaria de Foucault, reinterpreta dicha productividad en el contexto anarcofeminista: “This productive role is seen in nurturing horizontal relationships, wherein horizontalism locates the exercise of mutual power in organizational forms: consensus decision-making, talking and listening structures, participatory power, and mutual aid organizing. Relations of equalizing power are integrated into anarchist feminist

---

<sup>2</sup> Analizar en profundidad el conjunto de la obra de Sánchez Saornil excede la extensión y el propósito de este estudio. Para un análisis literario de su obra poética, remitimos al trabajo de autoras como Martín Casamitjana; Celma; Sanfeliu Gimeno; Capdevila-Argüelles, entre otros. Para una visión de conjunto sobre su vertiente anarcofeminista, organizativa y pedagógica, véase Nash; Ackelsberg.

practices” (115). Bajo este prisma, el trabajo creador y organizativo de Sánchez Saornil (con el caso destacado del colectivo Mujeres Libres) supone un importante precedente para gran parte del feminismo contemporáneo, ya que es uno de los ejemplos pioneros en articular clase, alienación cultural y género como formas interconectadas de dominación (Ackelsberg 14). Mujeres Libres, según la crítica Marta Íñiguez de Heredia, nos ofrece un caso histórico singular con que explorar la relación entre el complejo capital-Estado y otras formas de dominio, tales como la homofobia, el racismo, o la explotación medioambiental (Íñiguez 42). En los últimos años, la figura de Sánchez Saornil ha despertado más interés crítico en España y en países vecinos, motivado sin duda por el avance del movimiento feminista, así como por el avance en los estudios sobre los orígenes libertarios de este movimiento en España.<sup>3</sup>

#### 4.1. ANARCOFEMINISMO EN ESPAÑA: BREVE REPASO DE SUS ANTECEDENTES

Los antecedentes del anarcofeminismo en España, y de la organización Mujeres Libres, han sido objeto de importantes estudios en las últimas décadas, de modo que nos limitaremos a sintetizar sus rasgos más destacados. El anarquismo histórico, en su rechazo radical a toda forma de dominación, contenía desde sus postulados básicos la crítica al sistema patriarcal. Más allá de las posiciones misóginas de Proudhon, los pensadores clásicos como Bakunin o Kropotkin defendieron sin ambages la igualdad femenina. Bakunin, en su escrito “La mujer, el matrimonio y la familia”, afirma:

Soy partidario, como el que más, de la completa emancipación de la mujer y de su igualdad social con el hombre. La expresión “igualdad social con el hombre” implica que, junto con la libertad, pedimos iguales derechos y deberes para el hombre y la mujer; es decir, la nivelación de los derechos de la mujer, tanto políticos como sociales y económicos, con los del hombre. (21)

---

<sup>3</sup> Véase Cimbaló. También las antologías críticas de Sánchez Saornil editadas por Capdevila-Argüelles, *Corcel de fuego* y Fontanillas Borrás y Martínez Muñoz, *Lucía Sánchez Saornil: poeta, periodista y fundadora de Mujeres Libres*. Para un estudio sobre la historia del anarcofeminismo en España, con un enfoque en la organización Mujeres Libres véase Nash, *Mujeres Libres: España 1936–1939*; Ackelsberg, *Free Women of Spain*; Jurado, *Lucharon contra la hidra del patriarcado*; Vicente Villanueva, *La revolución de las palabras*.

No obstante, la aplicación de estos principios en las organizaciones libertarias ha sido un proceso lento y repleto de obstáculos, a menudo objeto de la indiferencia, el paternalismo y en ocasiones el rechazo, proceso que sigue abierto hasta nuestros días:

Anarcha-feminism, developed in response to this inconsistency between anarchist thought and practice, for if means must be consistent with ends, patriarchy must be fought here and now . . . Equally important, anarcha-feminism, unlike other feminisms, provided what Brown calls ‘an intrinsic critique of power and domination *per se*’, linking struggles against patriarchy to struggles against all other oppressive institutions. (Íñiguez 42)

Es por ello que las luchas de las mujeres libertarias, dada su radicalidad y complejidad de análisis, las situaron siempre a la vanguardia de los movimientos “feministas”, calificativo que rechazaban por asociarlo al orden burgués. Figuras como Lucy Parsons, Virginia Bolten, Voltairine de Cleyre, Juana Rouco Buela, Luisa Capetillo, Emma Goldman o Federica Montseny, por citar algunos ejemplos, son ya parte de la lucha histórica por la emancipación obrera y femenina.

En el caso español, desde el último tercio del XIX y comienzos del XX, encontramos una creciente presencia de mujeres libertarias en la arena pública, tal y como señala la historiadora Laura Vicente Villanueva:

La defensa de la emancipación femenina, la libertad y la igualdad de los sexos, el amor libre y el fin de una legislación discriminatoria, construyeron una genealogía desde la mencionada Guillermina Rojas, la sindicalista Vicenta Durán, las librepensadoras Amalia Carvia y Belén Sárraga; las verdaderas constructoras del feminismo anarquista, Teresa Claramunt y Teresa Mañé y la generación que en los años treinta hizo posible Mujeres Libres. (“Mijaíl Bakunin”)

De esta larga lista, la crítica especializada coincide en subrayar el trabajo pionero de las dos “Terasas” en la configuración del anarcofeminismo ibérico: Teresa Claramunt, obrera textil catalana cuyos escritos y labor organizativa la convirtieron en una figura clave en el feminismo nacional, no sólo libertario; y Teresa Mañé (alias Soledad Gustavo, y madre de Federica Montseny), que desde su labor editorial en *La Revista Blanca*, expandió considerablemente el debate en torno a la situación social de la mujer. Las propuestas más comunes

de las activistas libertarias (derechos laborales y reproductivos, educación sexual, amor libre, educación racionalista, antibelicismo, entre otras) se convirtieron en la punta de lanza de aquellas mujeres que aspiraban a participar de la revolución social en igualdad de condiciones respecto a sus compañeros.

A finales de la década de 1920 y comienzos de la Segunda República española, un grupo de jóvenes retoma gran parte de estas luchas y comienza a participar activamente en los círculos anarquistas. Es aquí donde, tras una década dedicada a la poesía, comienza la labor periodística de Lucía Sánchez Saornil, en la que destaca su lucha por la emancipación femenina. En abril de 1936, Sánchez Saornil, en compañía de la pedagoga y periodista Mercedes Comaposada y la doctora Amparo Poch, funda en Madrid la agrupación Mujeres Libres, que da lugar a una publicación con el mismo nombre (y de la que se conservan 13 números). Este núcleo inicial fue creciendo en la capital, y en septiembre de ese año, ya en plena guerra, se unieron con el Grupo Cultural Femenino, equivalente libertario en Barcelona, momento en que se inicia un rápido proceso de vertebración nacional. Mujeres Libres se expande rápidamente por la zona republicana, donde llegaron a contar con más de 20.000 afiliadas, y hoy día es considerada como una organización pionera en el campo del feminismo de clase (Nash, Ackelsberg, Graham, Cleminson).<sup>4</sup> El objetivo de esta organización, además de acercar a la mujer al movimiento libertario, queda claramente expuesto en el primer punto de su texto “Finalidades”, recogido por Mary Nash: “I. Emancipar a la mujer de la triple esclavitud a que, generalmente, ha estado y sigue estando sometida: esclavitud de ignorancia, esclavitud de mujer y esclavitud de productora” (Nash, *Mujeres* 73). Este triple objetivo podría resumirse en lo que Mujeres

---

<sup>4</sup> Como bien ha estudiado Mary Nash en su libro *Rojas*, desde mediados de 1930, existen en España organizaciones vinculadas al movimiento femenino. La más destacada fue A.M.A. Asociación de Mujeres Antifascistas, un conglomerado de grupos feministas en la órbita del PCE (Partido Comunista de España), cuyo equivalente catalán fue la UDC (Unió de Dones de Catalunya), y sus versiones juveniles UM (Unión de Muchachas) y la catalana ANDJ (Aliança Nacional de la Dona Jove) (111). No obstante, tales organizaciones carecen del componente anticapitalista y antiautoritario que encontramos en la base de Mujeres Libres. Es por esto que el grupo de Sánchez Saornil rechazó el calificativo de “feminista”, término que consideraban asociado a las luchas femeninas “burguesas” (sufragismo, igualdad laboral, extensión de derechos y libertades), y en su lugar abogaron por la igualdad de género revolucionaria desde lo que llamaron “humanismo integral”. El SFPOUM (Secretariado Femenino del Partido Obrero de Unificación Marxista), compartiría muchos principios del feminismo revolucionario de Mujeres Libres, pero sus niveles de afiliación fueron muy modestos.

Libres denominó “capacitación” femenina, tal y como expone Íñiguez de Heredia:

Capacitación is more than ‘empowerment’ and should not be confused with mainstream feminist calls to ‘take the power’. The *capacitación* of women meant a process of developing the skills and confidence that would enable them to fight for their emancipation. It included (and still includes) education and the development of independent judgement and critical thinking. (42)

En sus apenas tres años de duración, esta organización implementó un ambicioso programa (publicaciones, escuelas racionalistas, talleres de oficios, bibliotecas, centros de pericultura, liberatorios de prostitución), que terminó abruptamente con la derrota militar.

La principal novedad de Mujeres Libres consistió en articular una organización confederal, plural, autónoma y propiamente feminista en el seno del anarquismo ibérico. Por motivos que analizaremos en los escritos de Sánchez Saornil, Mujeres Libres nunca gozó del reconocimiento oficial en los medios anarquistas españoles (a diferencia de organizaciones como la Confederación Nacional del Trabajo, la Federación Anarquista Ibérica o la Federación Ibérica de Juventudes Libertarias) y su relación como organización independiente siempre estuvo sujeta a fuertes polémicas y tensiones.

#### 4.2. PRIMEROS POEMAS MODERNISTAS (1916–1918)

Los logros artísticos y políticos de Lucía Sánchez Saornil (1895–1970, otras firmas: *Luciano de San Saor*, *La Compañera X*) cobran mayor relevancia cuando atendemos a su biografía, repleta de dificultades económicas, represión política e incompreensión social. Nace el 13 de diciembre de 1895 en el madrileño barrio de Las Peñuelas, hija de un operador telefónico. Su madre y su hermano fallecen siendo ella muy joven, quedando al cuidado de la casa y de una hermana menor de salud delicada. Al menos hasta los 18 años asiste a la escuela del Centro Hijos de Madrid, donde la formación artística forma parte de su educación. En torno a 1916 comienza a trabajar en Telefónica mientras continúa su formación plástica tomando clases particulares en la Escuela de Bellas Artes de Pintura de San Fernando, sin llegar oficialmente a formar parte de la Real Academia de Bellas

Artes (Soriano Jiménez). Ese mismo año comienza a publicar en la revista pre-ultraísta *Los Quijotes*, espacio editorial adscrito a la figura de Cansinos Assens y dirigido por el libertario Emilio González Linera.<sup>5</sup> Son poesías en las que Sánchez Saornil denota un virtuoso dominio del lenguaje, fuertemente influenciada, como señala Martín Casamitjana, por el modernismo epigonal de Juan Ramón Jiménez y los hermanos Machado (“Lucía” 47). Movimientos recientes como el expresionismo, el cubismo, el futurismo o dadá todavía no asoman, ni como referencia lejana, en esta primera poesía de la autora. De temática generalmente amorosa, llama la atención el atrevimiento sensual de algunos de estos poemas y la presencia de ciertas barreras frente al sentimentalismo. Del mismo modo, la obra poética de Sánchez Saornil destaca por la “inestabilidad de la identidad genérica de sus textos”, como ha señalado la crítica Elena Castro (51). Según esta autora, Sánchez Saornil emplea en su poesía un “juego de máscaras” que alterna la persona histórica Lucía y el personaje literario masculino (Luciano de San-Saor), y los une a una serie de sujetos poéticos (masculino, femenino, indefinido) según el poema. Mediante este juego, “Sánchez Saornil pone de manifiesto el carácter performativo de la identidad genérica al tiempo que muestra la inestabilidad de la categoría identitaria” (Castro 53).

A efectos de nuestro análisis, nos centraremos en cómo la poesía de Sánchez Saornil, prácticamente desde sus comienzos, señala la búsqueda de un espacio de creación y lucha propios, disconforme con los marcos de representación impuestos tanto en el terreno estético como en el sociopolítico. Este forcejeo, en el caso de las imposiciones de género, se traduce en una primera poesía que desestabiliza la imagen femenina propia del modernismo, aquella que oscila entre la joven virginal y la *femme fatale*. Recordemos aquí la primera estrofa de su poema “Motivos Triunfales”, publicado originalmente en *Los Quijotes* en 1917, donde ofrece su particular interpretación del mito de Pigmalión:

---

<sup>5</sup> Emilio González Linera (¿?-1933): tipógrafo anarquista, esperantista, masón, teósofo y vegetarianista, propietario de una pequeña imprenta y librería en Madrid. Bien conectado en los círculos intelectuales madrileños, fue condenado en 1908 por difundir clandestinamente un texto de Pi i Margall. Destacó como editor, al tiempo que escribió y publicó más de 200 cuentos infantiles en la entonces exitosa “Colección Linera”. Bajo el personaje de Lucas, Cansinos Assens lo lleva a la ficción en su novela *La huelga de los poetas*, donde también aparece la revista *Los Quijotes* con el nombre de *La Ofrenda* (Ateneu Libertari Estel Negre).



Eras grave y augusta, eras casi hierática  
 y te amé en la escultura de tu cuerpo pagano,  
 tu mirada dormida era quieta y extática  
 y era, un mármol desnudo, tu blancor soberano.  
 (Sánchez Saornil, *Poesía* 43; vv. 1-4)

Firmado como Luciano de San Saor, un yo poético indefinido en término de género, se dirige a una mujer escultural y distante. La poesía, recitada al oído de la amada, quebranta el hieratismo e introduce un elemento diabólico. “. . . la armonía del verso devanaba en tu oído, / encendidos los ojos de un arder satanESCO” (43; vv. 10-11). La entrega amorosa, cual ofrenda pagana, pone fin a esta escena plagada de motivos modernistas: “. . . como a un dios, en el templo del jardín florecido, / me ofrendaste el exvoto de tu cuerpo de cera” (43; vv. 13-14). Erotismo, muerte y paganismo se combinan en este poema, pero de un modo peculiar. La mujer virginal da paso al ser demoniaco, y el amor distante se transforma en deseo y en sexo consumado (¿entre dos mujeres?). La crítica ha visto en esta poesía una denuncia a un tipo de feminidad represiva, ornamental, pasiva (Capdevila-Argüelles, Sanfeliu Gimeno). La poesía inicial de Sánchez Saornil, según Sanfeliu Gimeno, adoptó el papel de imputación “escribiendo sobre amadas estatuas blancas y pálidas, imágenes frías o pobres, y tristes novias sin amor. Hablaba asimismo de ‘la feminidad como muerte’, y por ello, la amada era representada en su obra como un ‘exvoto’ sin vida, un objeto de simple veneración” (Sanfeliu Gimeno 3). Lucía juega con la firma masculina de Luciano, el género indeterminado de la voz poética y los clichés modernistas sobre la mujer. Se observa maestría verbal e incomodidad ante los moldes poéticos y de género recibidos, donde a pesar de la rebeldía sexual de la estatua, el único triunfo posible es la muerte.

En el poema “Tigresa” encontramos la presencia de una identidad femenina “felina”, sexualmente ambigua, resuelta y dominadora; la *femme fatale*: “Ella es alta y rubia, moderna silueta / felina, que ondula, ligera y mimosa; su carne fragante, de nardo y de rosa, / es de extraña fiebre lámpara secreta” (*Poesía* 40; vv. 1-4). La descripción recurre al tópico de la mujer moderna, poderosa e inquietante, proyección de las ansiedades y fantasías masculinas del momento. Y continúa: “La mano, elegante, que cede al poeta / en una encantadora hora, milagrosa, / es como una garra, fina y poderosa / que en un largo espasmo crispada os inquieta” (40; vv. 5-8). La crítica Celma Valero

destaca la presencia de un poeta varón, al que la tigresa cede su mano, y un “vosotros” marcado por la partícula “os” que señala muy probablemente un plural masculino. Según esta crítica, “esa directa alusión a los varones—susceptibles de ser seducidos por una imagen que ellos mismos han creado desde su imaginación y fantasía—está cargada de desprecio y de regodeo” (“El madrigal” 269). El cierre del poema confirma el tono entre desafiante y mordaz que señala esta crítica: “Su boca, de sangre, muerde cuando besa, / y luego, en desdenes de altiva princesa, / os clava los dardos locos de su risa” (40; vv. 12–14). La presencia de un poeta, y de un auditorio factiblemente masculino, tal vez una tertulia, apunta a una burla al *establishment* literario, marcadamente varonil y atrapado en su propia mirada este-reotipada, incluso en círculos considerados vanguardistas. Un testimonio de Rafael Cansinos Assens puede servirnos como muestra de este ambiente intelectual al que alude Sánchez Saornil en su poema. El líder de la tertulia ultraísta del Café Colonial nos ofrece en sus memorias *La novela de un literato* el siguiente retrato de Sánchez Saornil:

Ese Luciano de San-Saor, que publica en *Los Quijotes* unos versos tan valientes, tan viriles y bellos, es Lucía Sánchez Saornil, la hija de un viejo republicano, amigo de Linera, que murió dejando una caterva de hijos pequeños, de los que el mayor es esa Lucía, la que ahora los sostiene a todos con su empleo de telefonista. Personalmente sólo Linera la conoce, pues la muchacha, siempre ocupada en su empleo y en sus tareas de madrecita, no tiene tiempo para acudir a tertulias. (Martín Casamitjana, “Introducción” 11)

Este “empleo” y “tareas de madrecita” que impedían participar a Sánchez Saornil en la tertulia del Colonial evidencian una mujer obrera cuyos versos “tan viriles” y “tan bellos”, como vimos, encierran una incipiente crítica a las relaciones de género. La descripción “dickensiana” de Cansinos Assens, falta de rigor y diremos que de empatía (el padre de Sánchez Saornil no muere hasta mucho después de la guerra civil, y la “caterva de hijos” se reducía a una hermana con problemas de salud), habla más del “clima” de la tertulia ultraísta que de Sánchez Saornil, que por otra parte, es tratada en estas memorias con el mismo tono, entre paternalista y burlón, con que Cansinos Assens se refiere a otros muchos jóvenes literatos del Colonial como César A. Comet, Guillermo de Torre, o el propio editor Emilio García Li-

nera y su “revistita” *Los Quijotes*.<sup>6</sup> Con estos breves ejemplos poéticos, y a juzgar por su posterior evolución, pensamos que la poesía inicial de Sánchez Saornil (1916–1918), aunque formalmente inscrita en la tradición literaria tardoromántica y modernista (con ecos de Bécquer, Darío, Juan Ramón Jiménez o los Machado) muestra cierta disconformidad ante el tipo de representación literaria femenina heredada, al tiempo que observamos su posición excéntrica en un campo artístico dominado por figuras como Cansinos Assens, cuyo *status* social y valores diferirían de los de Sánchez Saornil. Un ejemplo del pensamiento sobre las relaciones de género de Cansinos Assens en esas fechas lo encontramos en *Ética o estética de los sexos*, un ensayo publicado en 1921, donde afirma: “El varón se degrada por su evolución hacia el otro sexo” o “La servidumbre que para ella [la mujer] empieza en la cópula, continúa en la gestación y en la lactancia. Es la sierva del hombre y la sierva del niño”. Su ideal de superación de esta problemática, esto es, su “ultra” en cuestiones de género, sería una suerte de síntesis “unisexual” que conservaría el calificativo “viril”: “Todo hace pensar que la dualidad de los sexos es un artificio empleado por la naturaleza . . . , para lograr al fin un tipo de Humanidad superior, unisexual . . . De ahí que la palabra viril pueda marcar una orientación unánime para los dos sexos” (72). Como veremos, esta idea de síntesis o subsunción de la feminidad en un orden superior no coincide con la poesía y la militancia de Sánchez Saornil, que se caracterizarán por la construcción de un espacio autónomo, femenino y libertario. Desde sus comienzos, con apenas veintiún años, ob-

---

<sup>6</sup> Así describe Cansinos Assens su primer encuentro con Guillermo de Torre: “Guillermo de Torre — Guillermito— es un nuevo tipo de novel, ingenuo, candoroso y al mismo tiempo de una audacia y un aplomo invulnerables a desaires y burlas. Pequeñito, vestido como un pollo pera, con el pelo cortado al rape, unos ojos inexpresivos, unas orejas como ventiladores y un hablar gangoso debido a la nariz torcida, y llevando bajo el brazo una carterita de colegial, presentóse ante mí un día diciéndome: —Soy Guillermo de Torre, poeta dinámico e intersticial, . . . Y dejó en mis manos un montón de recortes de prosas publicadas en La Voz de Ciudad Real, El Correo Manchego y otros grandes rotativos por el estilo . . . Le prometí leerlo todo con la atención debida y él me anunció que volvería a verme dos días después. Repasé aquel fárrago de prosa barroca, incrustada de neologismos y terminachos tomados de los manifiestos futuristas y pombianos y, cuando el adolescente volvió, le dije: —Esos críticos manchegos no tenían razón. Usted no es discípulo mío . . .” (*La novela* 229). De González Linera y *Los Quijotes* cuenta cómo el tipógrafo anarquista le pide apoyo “para dignificar literariamente su revistita, publicando cosas de verdaderos literatos” y cómo muchos poetas del Colonial acuden a su llamado para escribir en esta “diminuta revista” (*La novela* 110), a lo que Linera responde con “expresión alelada y optimista” (*La novela* 136).

servamos la tensión existente ante un orden representativo, en este caso estético, de clase y de género, que reducía a la poesía, a la escritora, a la mujer, y a la trabajadora, a una serie de *clichés* literarios y sociales. Un orden representativo en crisis ante el que la acción de Sánchez Saornil fue negación al tiempo que propuesta, manifestando un inconsciente político en plena transformación de entre-guerras.

#### 4.3. EL PERIODO ULTRAÍSTA (1919–1929)

De estos años juveniles de Lucía Sánchez Saornil apenas conservamos un puñado de testimonios más allá de las citadas palabras de Cansinos Assens, o el poema en prosa “Bengala festiva” que César A. Comet dedica “A Lucía Sánchez Saornil, mujer y alma”, tal y como señala Martín Casamitjana (“Lucía” 50). Por su parte, sabemos que Sánchez Saornil dedicó sendos poemas al propio Cansinos Assens, a Emilio G. Linera, a Isaac del Vando Villar y a Norah Borges (Celma Valero, “Una voz” 264). Su extracción proletaria y su formación independiente (poco se sabe de su formación escolar o de sus lecciones particulares de pintura) son rasgos que la diferencian de otras escritoras del momento, como es el caso de las mujeres del grupo del 27 (Concha Méndez, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcín, Josefina de la Torre o María Teresa León), grupo con el que, por lo que sabemos, apenas mantuvo contacto. Su colaboración en la referida revista pre-ultraísta *Los Quijotes*, dirigida por el libertario García Linera y organizada en torno a Cansinos Assens, acercó a Sánchez Saornil a las nuevas corrientes artísticas, entrando en 1919 en el *ismo* literario más visible en su ciudad: el ultraísmo. Andrew A. Anderson, en el estudio más completo hasta hoy publicado sobre este movimiento, *El momento ultraísta*, sintetiza así sus características:

Sus miembros crean una poesía donde técnicamente predomina la imagen, combinada a menudo con la yuxtaposición radical y/o fragmentación. Al mismo tiempo reaccionan contra el lastre del modernismo: descartan la métrica (o por lo menos la métrica regular) y procuran eliminar las tonalidades y los sentimientos típicamente asociados con ese tipo de poesía, por lo que ensayan otros más neutrales y a veces joviales y lúdicos. Otra innovación, según Gullón,

es un nuevo énfasis sobre lo visual, lo gráfico, lo tipográfico, de esta manera apartándose de los efectos acústicos, por no decir musicales, tan vinculados con el modernismo (y el simbolismo). (38)

Y a continuación añade los intentos del ultraísmo, a menudo fallidos, por renovar la temática:

la mera incorporación del elemento ‘moderno’—un avión, la telegrafía sin hilos etc.—no garantiza, ni mucho menos, que el poema sea moderno, mientras que, en la otra cara de la moneda, varios ultraístas—o aspirantes a ultraísta—experimentaban un dificultad enorme para renunciar a temas tan establecidos como el otoño, la puesta de sol, etc. (38)

A ese último grupo de temas, como veremos, podemos adscribir una parte importante de la poesía ultraísta de Sánchez Saornil.

Algunos antiguos colaboradores de *Los Quijotes* se unieron igualmente al ultraísmo, como es el caso de Guillermo de Torre, César A. Comet o el también anarquista Pedro Garfias. Así describe la propia autora, en una posterior colaboración en *La Gaceta Literaria*, sus primeros pasos como escritora: “Teníamos pocos años, poquísimo dinero y un ardor literario insaciable. Nuestra exigua biblioteca iba emergiendo lentamente, volumen a volumen, de entre las capas de polvo que amenazaban soterrar los barracones de las calles de San Bernardo” (Martín Casamitjana, “Introducción” 17). Del mismo modo, su acercamiento al anarquismo tuvo sin duda mucho que ver con estas circunstancias: origen popular y “ardor literario insaciable”, dos rasgos que la asemejan a artistas libertarios del momento, deseosos de irrumpir con voz propia en un terreno que les había sido vedado de antemano (ver Helios Gómez, cap. 3). La figura del editor de *Los Quijotes*, el anarquista Emilio G. Linera, se erige así como importante eslabón entre las inquietudes literarias y sociales de Sánchez Saornil.

Comenzó de este modo Sánchez Saornil a publicar poemas en revistas ultraístas tales como *Cervantes*, *Grecia*, *Ultra*, *Tableros*, *Plural* y *Gran Guiñol*. Destaquemos una vez más que la escritora, empleando en ocasiones el pseudónimo de Luciano de San-Saor, es la única mujer-poeta, que no artista, de este movimiento, lo cual nos da una idea del contexto literario en que se desenvuelve. Sabemos igualmente que en 1923 Norah Borges le dedica una xilografía (Baur 72), y que Sánchez Saornil le había dedicado previamente el poema “Caminos del arco iris”, publicado en la revista *Ultra* en 1921, con el epígrafe “por una

deuda antigua". Un poema que confiesa su fascinación por la artista argentina ("eché mi corazón al mar / en busca de tu huella" . . . "yo iba abriendo caminos de arco-iris / para alcanzarte" (*Poesía* 99, vv. 1-6). Sabemos pues que estas dos figuras femeninas ligadas al ultraísmo mantuvieron contacto en un grupo mayormente integrado por hombres, algo por otra parte bastante común en la primera vanguardia española.

Como veremos en breve, *Ultra* nace en España en unas circunstancias culturales y políticas muy concretas, que por el momento calificaremos como afán sin "cimientos". Dice el primer manifiesto del ultraísmo, publicado en enero de 1919 en la revista *Cervantes* y firmado por Xavier Bóveda, César A. Comet, Guillermo de Torre, Fernando Iglesias, Pedro Iglesias Caballero, Pedro Garfias, J. Rivas Panedas y J. de Aroca: "Nuestra literatura debe renovarse; debe lograr su *ultra* como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político. Nuestro lema será *ultra* y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo" (3). La conjunción en Sánchez Saornil de vanguardia y un feminismo libertario incipiente resultan particularmente originales en el seno de un grupo, el ultraísta, fuertemente masculinizado y que decía acoger cualquier "anhelo nuevo". No obstante, como indica Martín Casamitjana, nuestra autora asume los postulados del ultraísmo de forma más bien cauta, conservando, eso sí, un tono renovador: "Abandona la rima y el metro, pero no renuncia a la puntuación; recurre a algunos amagos de tipografía expresiva, pero sin alardes caligramáticos, sobre todo, confiere vitalidad a los gastados tópicos decimonónicos mediante el recurso a motivos futuristas" ("Introducción" 15). De este modo, en sus primeras publicaciones en revistas ultraístas (*Grecia* y *Cervantes*) predominan los motivos modernistas de su etapa previa (damas melancólicas, oropel, corceles, entre otros), profundizando en su crítica metaliteraria a la feminidad estereotipada:

¿Para qué pones rosas sobre tu seno y adornas tus cabellos  
con diademas?  
¿Para qué prendes tu manto con broches de plata? ¿Para qué  
cuelgas de tu garganta collares prodigiosos?  
No enciendas tu lámpara; si te sientas a esperar, él,  
no llegará nunca. (*Poesía* 76; vv. 1-6)

En este texto, significativamente titulado "Poema", la mujer engalanada espera, y al igual que la "mujer-poema", es incitada a despojarse de sus adornos y abandonar falsas esperanzas: "¿Para qué la maravilla de tus

collares?” espeta la voz poética. La tragedia del poema, y de la mujer interpelada, parece residir en su absurdo apego a lo irreal-idealizado, lo ausente y lejano, fuente de una constante insatisfacción.

Al analizar su nueva poesía podemos observar un paulatino cambio estilístico vanguardista, y lo que es más importante, una maduración de su afán transformador en todos los órdenes de la vida. Algunas de las creaciones de este periodo inicial anticipan ideas centrales que desarrollará en su faceta ensayística y organizativa en la década de 1930. No obstante, su denuncia de la desigualdad femenina es precoz y continua, tal y como muestran las biografías más actualizadas:

En 1913 envió a *La Correspondencia de España* el artículo “Hablan las muchachas”; en el que, con prosa elegante y tono leído, se ocupaba de la educación de la mujer y denunciaba la discriminación que sufrían las niñas frente a los grupos de niños exploradores que salían al campo. Incidió sobre ello en *La Libertad* (1924), al defender la creación de asociaciones en las que las “mujeres aprendan lo que deben ser”, artículo en el que muestra confianza hacia el cambio en las mujeres del pueblo, prefiguración de su obra posterior. (Soriano Jiménez)

De este modo, en 1913 (con apenas 18 años y formación más bien autodidacta) Sánchez Saornil ya recurre a la escritura periodística para dar voz a “las muchachas”, impulso tanto personal como del feminismo de época, y que podemos rastrear en su primera poesía. Es el caso de “Crepúsculo sensual”, publicado en *Cervantes* en 1919 bajo el pseudónimo de Luciano de San-Saor. Este poema, cuyas imágenes, ritmo, cadencia, atmósfera, lo acercan a la poesía de Juan Ramón Jiménez del periodo, se apoya en una escena típicamente modernista, en que un yo poético (en este caso de género indeterminado) camina por un jardín de rosas rojas en la hora de un crepúsculo, también rojo, repleto de perfumes liberados por la tormenta. El texto nos conduce sensorialmente al encuentro decisivo, el contacto directo entre el yo poético y las flores:

Y yo, puse mis manos  
sobre las rosas,  
aún mojadas de la lluvia reciente;  
mis manos, que temblaban, temblaban,  
como las estrellas  
mis manos abiertas como pasionarias,  
pálidas como pasionarias. (*Poesía* 67; vv. 14–21)

La tensión de la escena continúa *in crescendo*, hasta alcanzar su clímax en los últimos versos:

Las rosas,  
 palpitaron entre mis dedos abiertos;  
 y fue una palpitación  
 de carne tibia,  
 carne estremecida y fragante.  
 — Glorioso contacto  
 que rompió el dique  
 de los deseos abocados. —  
 Y en aquella divina,  
 explosión de inquietudes  
 el alma se me hizo carne también,  
 carne trémula, enfebrecida,  
 que, en incomprensibles ansiedades,  
 se hundía, ahogándose,  
 en los ríos,  
 sangrientos, del crepúsculo. (67; vv. 33–48)

No cuesta adivinar en este poema un encuentro sexual furtivo, en un espacio exterior y natural al final de la tarde. Nuevamente, la indefinición del “yo” deja abierta la posibilidad a un encuentro entre mujeres, en el que el final orgásmico funde a la pareja con la sangre del atardecer, en contraste con la blancura de la virginidad. Sánchez Saornil recurre a un tema ya presente en “Motivos triunfales”, un encuentro sexual en un jardín modernista, pero en este poema, las manos temblorosas y “pálidas” de la voz poética, manos virginales y femeninas, según la tradición, se estremecen junto con las rosas, y “el alma se hace carne también”. Se consuma la unión entre los cuerpos, lo espiritual “rompe el dique” y se torna materia, y la feminidad en potencia, tanto del “yo” como de la “rosa”, se concreta en un ser mortal, sintiente y abierto a la sexualidad, un ser ajeno ya al ideal-abstracto masculino. Así, coincidimos con la crítica Candelas Gala cuando afirma que los primeros poemas de Sánchez Saornil, tanto modernistas como ultraístas, “buscan reemplazar las premisas que la tradición patriarcal atribuye a la mujer por sus opuestos; así, la ausencia como signo de la mujer por la presencia, la lejanía por el tacto, el estatismo por el movimiento y la sublimación por el aquí y el ahora” (319). De esta voz poética disconforme, que se funde con la rosa, se adivina un nuevo tipo subjetividad femenina, si bien es cierto que termina “aho-



gándose, / en los ríos, / sangrientos, del crepúsculo” (67; vv. 46–48). El poema concluye con un giro amargo, casi diríamos que “fatalista”, un rasgo que observamos en muchos de los poemas de Sánchez Saornil de este periodo. Tras el clímax sexual y lírico, las “incomprensibles ansiedades” que embargan al yo poético se hunden, se ahogan “en los ríos / sangrientos, del crepúsculo”, demoledora imagen del naufragio del deseo (¿el prohibido o sencillamente el existencial?). La Sánchez Saornil ultraísta insiste en este tipo de final decadentista, que contrasta con el ímpetu de sus posteriores escritos anarcosindicalistas, o de sus romances bélicos, y que será retomado durante su etapa de exilio interior.

Ahora veamos cómo plasma Sánchez Saornil esta nueva subjetividad femenina en sus ensayos. En 1935, siendo ya una reconocida figura en la prensa confederal, Sánchez Saornil inicia un intercambio de artículos periodísticos con compañeros anarquistas (en especial con Mariano Vázquez Rodríguez, también conocido como “Marianet”),<sup>7</sup> en los que debate sobre la posición de la mujer en el movimiento libertario. Esta serie de ensayos de Sánchez Saornil se conoce como “La cuestión femenina en nuestros medios”, y tuvo una fuerte repercusión en la prensa anarquista a juzgar por las múltiples réplicas y contra-réplicas que generó. En uno de estos escritos afirma:

El mundo masculino ha venido oscilando, frente a la mujer, entre dos conceptos extremos: de la prostituta a la madre, de lo abyecto a lo sublime sin detenerse en lo estrictamente humano: la mujer (como ser) racional, pensante y autónomo . . . la madre es el producto de la reacción masculina frente a la prostituta que es para él toda mujer. Es la deificación de la matriz que lo ha albergado. (“La cuestión femenina” 56)

Lo interesante aquí es la denuncia de una construcción histórica y esencialista de la feminidad, idealizada o degradante, incapaz de reconocer el carácter “estrictamente humano” del *Otro* mujer, o la posibilidad misma de construir identidades no normativas. La crítica Nuria Capdevila-Argüelles afirma que el feminismo de Sánchez Saornil, “medio siglo antes que la icónica Julia Kristeva”, hará una novedosa e importante re-

---

<sup>7</sup> Mariano Rodríguez Vázquez (1909–1939), alias Marianet, secretario regional (Cataluña) y general de la CNT durante el periodo republicano (1935–1939), justo en un momento decisivo del anarcosindicalismo ibérico. Véase Martínez Martínez, *Mariano Rodríguez Vázquez*.

lectura del psicoanálisis, tan en boga en la época de entreguerras: “[Sánchez Saornil] proponía, como solución a la pasividad femenina, la concienciación de la existencia de mecanismos represivos y el conocimiento de su poder limitador en la configuración del yo. Se dio cuenta que el yo se forma en base tanto a lo que se reprime con éxito como a lo que se rechaza reprimir” (144). Así, entre el tropo modernista de la mujer virginal (en este caso comparable a la “madre”) y el de la *femme fatal* (o la sexualidad explícita y mercantilizada de la “prostituta”), se abre un espacio para un ser “racional, pensante y autónomo” como el que reivindica Sánchez Saornil en sus ensayos y en su poesía (“La cuestión femenina” 56). Recordemos aquí que la posibilidad misma del “amor libre” (libre asociación de pareja sin la aprobación del Estado o la Iglesia), una de las prácticas más reconocibles del movimiento anarquista, reside precisamente en esta autonomía femenina, basada en la desublimación y la igualdad. Frente a la “mujer” sancionada por la institucionalidad burguesa y religiosa (y a la que añadiríamos la institucionalidad literaria), el anarcofeminismo de Sánchez Saornil reclama la construcción de subjetividades autónomas racionales, sintientes y materiales. O dicho de otra forma, frente la representatividad cosificadora del poder Sánchez Saornil propone una salida anarcofeminista.

En esta línea de pensamiento, encontramos perfectamente diseccionado el rol de la mujer, como ser doméstico y decorativo, en su crítica en forma de prosa poética “El madrigal de tus sortijas”, primera publicación de Sánchez Saornil en una revista ultraísta (*Grecia*, enero de 1919), en plena configuración del grupo literario. En esta escena nocturna, una voz poética, indefinida en términos de género, canta a las manos ensortijadas de una mujer, iluminadas bajo “el pálido artificio luminoso de las grandes ampollas eléctricas” (*Poesía*, 57; v. 2). Encontramos aquí la presencia de la mirada moderna (emulando un plano de detalle cinematográfico) sobre un motivo clásico, el canto a la dama propio del madrigal renacentista y barroco. Una vez más, el poema oscila entre el tema amoroso y el metaliterario, entre la mujer concreta y la mirada a las convenciones poéticas. Lo interesante en este caso es la equivalencia que hace Sánchez Saornil entre joyas y cercenamiento:

Tenían un anillo antiguo, de un oro viejo con dos  
corazones rojos. Otro era tan leve, tan leve, que tu dedo parecía  
cercenado . . .  
¡Oh tus manos líricas, como cercenadas en las muñecas  
por dos finas pulseras de oro! (*Poesía* 57; vv. 5-7)

El “oro”, sugiere el texto, amputa la vida de la mujer que lo viste y la vida de la poesía. Las “manos” de esta joven, fuente del hacer, de la escritura y del placer táctil, ocultan bajo su ornamento un duro sacrificio: “Eran, en la sombra de tu falda, como las manos truncas de una virgen antigua dispuestas sobre el altar negro para no sabemos que (sic) horrendo sacrificio” (57; vv. 11–13). Significativamente situada en el dedo anular, dedo de la sortija matrimonial, la pedrería roja evoca la sangre cristalizada de dicho sacrificio: “Y, como una ofrenda trágica, sangraban en tu anular los corazones de tu sortija” (57; vv. 14–15). Así, la mujer concreta y el poema son sacrificados a las convenciones dominantes, y la sangre, la verdadera sangre, yace cristalizada en el ornato de la piedra preciosa. María Pilar Celma hace un análisis minucioso del imaginario de este poema, y no duda en inferir un ataque por parte de Sánchez Saornil a las convenciones matrimoniales: “Es una realidad presente: es el sacrificio de una mujer que se entrega a un matrimonio sin amor y traiciona así un sentimiento antiguo” (“El madrigal” 306). Por otra parte, esta crítica sitúa el elemento vanguardista del poema en la distancia emocional, “deshumanizada” si empleamos el término de Ortega, de la voz poética: “Es un observador objetivo, que podría ser una mujer contemplando la tragedia de otra, quizá de otras muchas. La contemplación es intelectual, extática, no emocional” (“El madrigal” 307). La poesía de Sánchez Saornil, donde el amor y el deseo siguen conservando un lugar central, aprovecha precisamente el distanciamiento “deshumanizado” de la vanguardia para huir de la confesión fácil. Esta prosa poética de Sánchez Saornil, aun recurriendo a motivos y formas tradicionales, introduce progresivamente notas ultraístas (presencia de la luz eléctrica, crítica al abuso ornamental, distanciamiento, condensación atrevida de imágenes...). Y lo que es más importante, dialoga con una determinada concepción depurada y analítica de la poesía, al tiempo que introduce un elemento de modernidad frente al papel convencional de la mujer (decorativo, conyugal, gestante). Es significativo el empleo de un verso de Juan Ramón Jiménez, “Oh tus sortijas líricas . . .”, como epígrafe del poema (primer hemistiquio del verso 11 del poema 18 de *Laberinto*, 1913). El poeta onubense es sin duda uno de los referentes de la orientación hacia la “poesía pura” del momento, y su influjo poético en la generación de Sánchez Saornil es más que notable. De esta forma, pensamos, este epígrafe no sólo da pie al tema del poema de Sánchez Saornil sino que actúa como modelo frente al intento deconstructivo de la autora, o al menos, trata de entablar un diálogo con él.

La institución del matrimonio, sostén del sistema capitalista según el socialismo revolucionario (marxista y anarquista), ha sido ampliamente criticada por estas corrientes desde el siglo XIX. En un artículo de 1937, con el elocuente título de “La ceremonia matrimonial o la cobardía del espíritu”, Sánchez Saornil ataca a aquellos compañeros libertarios que, en pleno proceso revolucionario, siguen celebrando bodas civiles en los locales del movimiento. Aquí Sánchez Saornil recuerda la conexión, recogida en multitud de escritos anarquistas, entre “los viejos formulismos matrimoniales” con lo que ella consideraba la forma de relación básica del sistema social capitalista: la “prostitución”. Y a continuación aclara: “La prostitución del hombre que precisaba hipotecar su pensamiento y sus ideas para comer; la prostitución de la mujer que había, por la misma causa, de llegar hasta la venta de su propio cuerpo. La prostitución, consecuencia obligada de la explotación” (“ceremonia” 179). Así, la idea apuntada en “El madrigal de tus sortijas” donde una joven es sometida a “no sabemos qué horrendo sacrificio” u “ofrenda trágica”, es expuesta en forma de ensayo casi dos décadas después: La joven virgen, vendida aquí al matrimonio como medio de supervivencia, así como la cruda mercantilización de la prostituta, son para Sánchez Saornil las dos caras de la explotación del cuerpo femenino. Además, matrimonio e institucionalidad burguesa (propiedad, Estado, Iglesia) guardan para esta autora un lazo inseparable. En la práctica, los libertarios que decidían casarse en el ateneo o el sindicato, acudían posteriormente al Estado para dotar de legalidad a dicha unión, algo que a Sánchez Saornil le resultaba “bochornoso”: “Y reafirmamos lo de bochornoso, porque, en el fondo, no representa otra cosa que la intromisión pública en el acto carnal. La traducción de una función sencilla y natural en acontecimiento espectacular de categoría pornográfica” (“ceremonia” 179). El Estado, regulador último del dormitorio burgués y del burdel, regulaba igualmente, según Sánchez Saornil, la vida íntima de los anarquistas que decidían registrar su casamiento. Matrimonio, prostitución, explotación y Estado constituían para Sánchez Saornil diferentes piezas de un mismo orden representativo burgués. La salida no institucional a dicho orden, según el anarquismo, sería el denominado “amor libre” (unión libre entre personas sin la sanción de ninguna institución superior).

Por otra parte, el paso de Sánchez Saornil por el movimiento *Ultra*, diremos, viene marcado por cierta ambivalencia, que se reflejará en muchos de sus poemas del periodo. Las nuevas tecnologías

(ingenieriles o literarias) parecen despertar en Sánchez Saornil un vago sentimiento opresivo, ajeno al optimismo futurista. Es el caso de “Cines” (1921): “A toda luz mis palabras-reflectores / proyectan en tus ojos / un fin sentimental” (*Poesía* 98; vv. 14–16); “Ayer” (1922): “Detrás de los cristales / una tarde de rosas mustias / corona nuestro último esfuerzo” (103; vv. 13–15); “Paisaje de primavera” (1922): “Sobre el agua mis sueños / como ahogados” (104; v. 4); “Domingo” (1925–1929): “En la ciudad /la cinta cinemática / desenrolla su metraje /No quiero / no quiero / no quiero . . . Un gramófono ronca / Domingo / domingo / domingo” (109; vv. 7–12). En un claro gesto metaliterario, el lenguaje ultraísta de Sánchez Saornil en 1920–1921 (y que se alarga hasta el final de la década), bajo su aspiración por trascender los viejos modos de representación simbólica, no ofrece a la autora sino una serie de destellos confusos (“palabras-reflectores”, “cristales”, “agua”, “cinta cinemática”), cuya pretendida novedad enmascara una serie de estampas modernistas propias del *spleen* decimonónico (“fin sentimental”, “rosas mustias”, sopor de “domingo”). De esta serie de poemas se desprende que, para esta autora, el ultraísmo y su fascinación por los nuevos lenguajes y tecnologías era susceptible de caer en el artificio verbal y la apatía, sin alterar el fondo vital y cultural en que se inscribe. Por nuestra parte, diremos que esto no es un problema en sí del ultraísmo, sino que merece una explicación que incluya la perspectiva histórica. Por un lado, podemos encontrar autores ultraístas mucho más osados que Sánchez Saornil en cuanto a experimentación estética, pensemos en Guillermo de Torre o Juan Larrea, y actitudes mucho más vitalistas y atrevidas en lo público, como podrían ser las veladas o los manifiestos del grupo (Sarmiento García 17). Por otro lado, las causas de este *spleen* poético de Sánchez Saornil, siguiendo la idea de “inconsciente político” de Fredric Jameson (y empleada por Anthony Geist para analizar la poesía española de finales de 1920) responden a una compleja imbricación de crisis personal, crisis estética y crisis social, que operan en su poesía a modo de “círculos concéntricos” (Geist, “El 27” 439) (Ver 1.3.2). Cuando nace *Ultra* en 1918, en plena ola de conflictividad obrera tras la postguerra europea, la vanguardia española es todavía un fenómeno emergente sin gran presencia en la institucionalidad artística (Alcantud Serrano 61), y añadiremos que sin demasiada capilaridad social, lo cual sin duda afecta al sentimiento de Sánchez Saornil de desconexión o alienación. Pero no por ello concluiremos que esta primera vanguardia es un fenómeno insignificante o menor. Se están renovando las herra-

mientas artísticas, fusionando géneros y disciplinas, y madurando debates estético-políticos que serán decisivos en los próximos años. Simplemente ni el contexto político ni institucional están todavía suficientemente “maduros” para acometer de inmediato los planes que proclamaba *Ultra*. Estamos pues ante “un Madrid todavía demasiado pazguato para acoger una revolución parecida” (Alcantud Serrano 16). La conflictividad en las calles y los ecos del Octubre soviético no se corresponden en España con un entramado artístico y/o una voluntad (estética y política) suficientemente integrada y perspicaz para vehicularlo. Toda esta energía social y artística de posguerra derivará, con la inminente Dictadura de Primo de Rivera, en una mezcla de desánimo, vuelta al orden estético, exilio parisino, o profundización en la depuración de las artes. De este momento, dice Victoriano Alcantud Serrano:

El nacimiento de la vanguardia coincidirá con *Luces de Bohemia* en donde los ultraístas serán tratados de farsantes, lo que se puede entender como un desprecio a los escritores convertidos en intelectuales. Todas estas contradicciones tienen como tela de fondo un marco político en que se agota la utopía revolucionaria insurreccional y se opta por las hipótesis reformistas, en donde la nostalgia del Estado y la nación propone un revival del regeneracionismo adaptado a los nuevos tiempos. (56)

Todas estas razones de índole personal y estético-político podrían explicar la posición ambivalente de Sánchez Saornil, prácticamente desde sus inicios, ante el ultraísmo. Si hay un poema de Sánchez Saornil que expresa a la perfección este estado de confusión y escepticismo histórico es “Poema de la vida”, escrito en 1920. La autora juega aquí con la imagen de Ariadna en el laberinto, donde el hilo rector en que se enhebran sus poemas forma el “collar” poético que terminará entorpeciendo su paso:

¡Qué lejos  
la puerta del laberinto!  
Mientras nuevos coros  
pasan por mi lado  
con una danza más ligera y graciosa  
yo me afano en buscar  
el cabo que até a la entrada.

¡Ay, el collar fatalmente  
 abraza mis pies!  
 Sólo me queda  
 este paso, tardo y beodo,  
 para seguir de lejos  
 estas danzas rítmicas  
 mientras mis manos torpes  
 aún continúan  
 enhebrando perlas en mi collar. (*Poesía* 84; vv. 43–58)

Una vez más la imagen del oropel y la “joya”, como vimos en sus primeros poemas, entorpeciendo el quehacer de la mujer concreta y de la artista, incapaz igualmente de situarse frente a los “nuevos coros” de la vanguardia. “Poema de la vida” expresa la desorientación tanto vital como artística de una joven proletaria en busca de un espacio propio. La búsqueda de salidas a este laberinto de representaciones engañosas, tanto en lo literario como en lo político, pasará en el caso de Sánchez Saornil por una implicación cada vez mayor en las organizaciones anarquistas.

#### 4.4. CONTINUIDAD Y RUPTURA EN LA OBRA DE SÁNCHEZ SAORNIL: CONSTRUYENDO LAS “PIRÁMIDES INVERTIDAS”

Coincidiendo con una serie de huelgas en la Telefónica en 1927, Sánchez Saornil comienza su acción sindical en la CNT, militancia que se intensificará durante el consiguiente periodo republicano (1931–1939). El verso sutil y ambiguo de su etapa modernista-ultraísta será pronto substituido por escritos abiertamente combativos (ensayos periodísticos y romances bélicos) caracterizados por la claridad, la escasa innovación formal y la contundencia. No obstante, esta aparente renuncia al vanguardismo artístico no resulta tan evidente como pudiera parecer. En términos formales, el cambio de Sánchez Saornil es ciertamente notable, pero el impulso rupturista que le llevó a involucrarse en el *Ultra* sigue presente. Lo que ahora observamos es un mayor deseo de intervenir en la realidad circundante por vías distintas a la literatura. Un artículo de la propia Sánchez Saornil, publicado en el periódico *C.N.T.* en 1933, con el título de “Literatura y nada más”, nos da la pista sobre su actual posición. En su balance sobre la etapa ultraísta, Sánchez Saornil ofrece un duro retrato del artista “vanguardista” (término asociado en 1930 a lo burgués), un individuo que refleja su entorno “des-

humanizándolo todo, convirtiéndolo todo en pura literatura. Sueño de ociosos en torno a un mármol de café” (cit. en Martín Casamitjana, “Introducción” 18). En este mismo artículo, Sánchez Saornil repasa irónicamente las pretensiones adánicas y antiburguesas de sus compañeros ultraicos: “Abominaron de Dios, se ciscaron en la Patria, y gozaron transgrediendo la ley . . . ¡Abajo lo burgués, muera lo burgués, subversión ¡subversión!, queremos volver de nuevo al bruto, quemar la historia, recomenzar la vida” (18). Sin embargo, para la autora madrileña, tanto exabrupto simplemente oculta otra nueva pose burguesa, una pseudorebeldía limitada al mundo de los cafés y ajena a la realidad social. Ella misma confiesa que, en determinados momentos, se dejó seducir por esta poética del cambio, pero que fue la crudeza de la lucha sindical la que verdaderamente sacudió su vida:

Algunos, llevados de nuestra inquietud y de un sincero deseo de verdad, giramos engañados como falenas en torno a aquella ficción; y hemos tenido que llegar hasta aquí, a codearnos con el dolor — que es el yunque único donde la nueva vida, aquella que soñamos, se está forjando— para comprender que todo lo demás es literatura, snobismo, miedo al anonimato. (18)

Esta confesión, escrita en 1933, coincide con su intensa actividad confederal durante el llamado “bienio negro” republicano (1933–1936), un periodo de enorme efervescencia política marcado por la amenaza fascista y los sucesos revolucionarios de Asturias.

A pesar del desencanto de Sánchez Saornil con las vanguardias, un poema de sus comienzos ultraístas, poema-manifiesto, recoge la pulsión revolucionaria que caracterizará la posterior etapa cenetista: “El canto nuevo”. Publicado en *Cervantes* en abril de 1920, este poema destaca por su afán de *tabula rasa* futurista, y al igual que el manifiesto *Ultra*, anuncia la llegada de un tiempo nuevo para el arte y la vida. El tono y el estilo de este texto difieren considerablemente de sus otras poesías del periodo:

¡Oh, cuánto tiempo HORA NUESTRA  
te hemos esperado!, ¡cuánto! . . .  
Y al fin te poseemos,  
HORA NUESTRA;  
al fin podremos mecerte en nuestros brazos  
y escribir tu claro nombre en nuestras frentes. (*Poesía* 87; vv. 1–16)



Recordemos nuevamente que 1920 sucede a la famosa huelga cene-  
tista de “La canadiense” (1919), y marca un periodo de posguerra co-  
nocido como “periodo del pistolero” o del “terror blanco” en  
Barcelona, o “trienio bolchevista” en el país, convulsión que sin duda  
recoge el poema. El propio Jorge Luis Borges, residente en España,  
escribe en estas fechas textos igualmente épicos.<sup>8</sup> El entusiasmo por  
la revolución rusa (1917) casi se percibe no sólo en el espíritu del  
poema de Sánchez Saornil, sino en sus imágenes dominantes (frater-  
nidad, martillos, destrucción, allanamiento de los viejos obstáculos):

El horizonte es la pauta hermanos.  
Nuestros martillos, pulidos y brillantes  
como uña de mujer,  
canten sobre las columnas trucas,  
sobre los frisos rotos.  
Tal un vendaval impetuoso  
borremos todos los caminos  
arruinemos todos los puentes,  
desarraiguemos todos los rosales;  
sea todo liso como una laguna  
para trazar después  
la ciudad nueva. (*Poesía* 87; vv. 21–31)

La tarea de renovación es titánica, pero esta generación de artistas  
dice asumir el reto poético. La crítica Candelas Gala señala un detalle  
clave en este poema: “Aunque la hablante se une al plan del grupo  
de construir un mundo nuevo, no acepta que la labor sea exclusiva-  
mente de los hombres, pues los martillos con que se llevará a cabo  
serán pulidos y brillantes ‘como uña de mujer’” (328). Ciertamente,  
estos “martillos” del cambio son asociados al dedo femenino, pero

---

<sup>8</sup> Es el caso de “Rusia”, poema de Jorge Luis Borges publicado en *Grecia* en sep-  
tiembre de 1920 (el mismo año que “El canto nuevo” de Lucía Sánchez Saornil). Se  
publica como “prosa” por motivos de espacio, y viene acompañado de un grabado  
de su hermana Norah. Lo reproducimos íntegramente para señalar la sintonía con el  
texto de Sánchez Saornil: “La trinchera avanzada es en la estepa un barco al abordaje  
con gallardetes de hurras: mediodías estallan en los ojos. Bajo estandartes de silencio  
pasan las muchedumbres y el sol crucificado en los ponientes se pluraliza en la vocin-  
glería de las torres del Kreml.; [sic]. El mar vendrá nadando a esos ejércitos que en-  
volverán sus torsos en todas las praderas del continente. En el cuerno salvaje de un  
arco iris clamaremos su gesta bayonetas que portan en la punta las mañanas” (Borges  
27). Para un estudio de este poema, véase Carlos García, “Biografía del poema  
‘Rusia’”.

no ya el dedo decorativo y cercenado del “Madrigal de tus sortijas”, sino aquel cuya uña se transforma en garra y en acción, como vimos en “Tigresa”. Unas garras que golpean las fállicas “columnas truncas” y los “frisos rotos” de una tradición sin vida. Del mismo modo, lejos del fetichismo ultraísta por la tecnología moderna, el poema apela al poder transformador de los elementos naturales (“vendaval”, “tierra”, “llamas”, “estrellas”) y al trabajo esforzado y constante (“brazos”, “martillos”) que levantará la nueva sociedad:

Tiranos del esfuerzo,  
nuestros brazos levantarán esta vieja Tierra como en una consagra-  
ción.  
Un abanico en llamas consumirá las viejas vestiduras  
y triunfaremos, desnudos y blancos como las estrellas.  
Los que hemos creado esta hora alcanzaremos todas las audacias;  
NOSOTROS EDIFICAREMOS  
LAS PIRÁMIDES INVERTIDAS. (*Poesía* 87; vv. 32–42)

Los ultraístas, tal y como expresa Sánchez Saornil en el poema, tendrán credibilidad siempre que aspiren a “todas las audacias”, y no sólo las literarias, añadiría más tarde. Destrucción y construcción del nuevo orden son operaciones simultáneas, necesarias en esa dialéctica tan propia del anarquismo y la Vanguardia (Ver 1.4): La nueva generación de artistas y obreros, “NOSOTROS [los jóvenes] EDIFICAREMOS LAS PIRÁMIDES INVERTIDAS” (88; vv. 41–42). Esta rotunda imagen, icono del trastocamiento y la reordenación radical del orden, deja entrever ya en 1920 el nervio libertario de Sánchez Saornil, en un contexto cultural y político no del todo favorable para semejantes cambios.

En 1937, siendo secretaria general de *Mujeres Libres*, compone el famoso himno de la organización, donde renunciando ya al verso vanguardista, recoge la energía y las imágenes de “El canto nuevo”, esta vez con el propósito explícito de liberar a la MUJER, con mayúsculas, en plena revolución social española:

Afirmando promesas de vida  
desafiamos la tradición  
modelemos la arcilla caliente  
de un mundo que nace del dolor.  
¡Qué el pasado se hunda en la nada!  
¡Qué nos importa el ayer!

Queremos escribir de nuevo  
 la palabra MUJER.  
 Puño en alto mujeres del mundo  
 hacia horizontes preñados de luz,  
 por rutas ardientes,  
 adelante, adelante,  
 de cara a la luz. (cit. en Llarch 61; vv. 6–19)

La tensión, cuando no contradicción, entre “escribir de nuevo la palabra MUJER” y recurrir a un tipo de verso convencional, salta a la vista, tensión que acompañará no sólo a Sánchez Saornil, sino a muchos vanguardistas militantes del momento. Aparquemos dicha contradicción por el momento (ver 3.2), y centrémonos en la tan esperada “HORA NUESTRA”. Como vimos, la capacidad de intervención en la realidad del ultraísmo le resultaba en este momento insuficiente, pero el impulso rupturista de las vanguardias se transfiere al otro *ismo* de su vida: el anarcofeminismo. Esta poliédrica autora continuará la lucha por un espacio propio y femenino esta vez en las filas anarquistas, a través de la escritura periodística, la innovación pedagógica y la acción organizativa de masas. No obstante, el periodo ultraísta había dejado un fuerte poso en la escritora madrileña, mucho mayor de lo que ella misma reconocería en círculos libertarios. En un escrito para el *Heraldo de Madrid* de enero de 1929, titulado “El arte y la vanguardia. La verdadera y la falsa juventud”, dice Sánchez Saornil: “¿Qué ha quedado del ultraísmo? ¿Qué del dadaísmo? Ni ‘ultra’ ni ‘dadá’ fueron otra cosa que los iniciadores de un período evolutivo; solamente ametralladoras; sobre el campo raso que ellos dejaron comienza a echar sus cimientos el ‘arte nuevo’” (“arte” 1). La metáfora bélica, origen del propio término “vanguardia”, sirve aquí a Sánchez Saornil para reivindicar la misión renovadora de este arte. Y ante la común acusación de elitismo que recaía sobre todo vanguardista, replica Sánchez Saornil: “Minoría selecta que aspira a convertirse en mayoría fundando periódicos y revistas para difundir su cultura, para ponernos en contacto con ella . . . Agresivos, gritadores, llenos de vitalidad y de inquietud, afanándose por definir su tiempo, por imprimirle su estilo, son merecedores de todos los respetos y todos los cariños” (“arte” 2). A la luz de su evolución vital e ideológica, la continuidad de este espíritu vanguardista en su militancia libertaria resulta hasta cierto punto coherente, por más que su relación con el arte nuevo fuera siempre difícil. Los últimos poemas ultraístas de Sánchez

Saornil fueron publicados en la revista *Manantial*, en 1929, y según todas las fuentes, su producción poética se interrumpe hasta los comienzos de la guerra civil española con la publicación del *Romancero de Mujeres Libres* en 1937.

#### 4.5. MILITANCIA LIBERTARIA (1929–1939): ESCRITURA Y ORGANIZACIÓN ANARCOFEMINISTA

La inclusión de Sánchez Saornil en el movimiento anarquista estuvo siempre llena de dinamismo y polémica, en particular respecto al mal llamado “problema de la mujer”. A partir de 1933, en una serie de artículos publicados en la prensa confederal (*El Libertario*, *CNT*, *Solidaridad Obrera*), la autora vuelve a situar el debate feminista en el foco. La captación de la mujer para el movimiento confederal sería, según Sánchez Saornil, un elemento clave para el fortalecimiento de éste, pero antes sería necesario erradicar la cultura machista que lo caracterizaba. En octubre de 1935 Sánchez Saornil inicia un famoso intercambio con su compañero Mariano Vázquez en las páginas de *Solidaridad Obrera*, en respuesta a un artículo donde “Marianet” reconocía las prácticas sexistas de los confederales y abogaba por la igualdad de género. Sánchez Saornil aprovecha este momento de autocrítica y publica una serie de cinco artículos, y un sexto a modo de resumen, bajo el título “La cuestión femenina en nuestros medios”, donde expone en profundidad las principales contradicciones del movimiento. La autora aborda aquí algunos de los puntos clave que encontraremos en el origen de *Mujeres Libres*: la dimensión personal y doméstica del patriarcado; el carácter estructural de la desigualdad de género y sus consecuencias; la necesaria inclusión de la mujer en el trabajo y la lucha sindical; el recurso a la “diferenciación femenina” y la “maternidad” como formas de discriminación; la autonomía personal, el amor libre y la libertad sexual como requisitos emancipatorios femeninos.

Sánchez Saornil muestra en estos textos hasta qué punto la cultura machista impregnaba aspectos fundamentales del obrerismo libertario. La dominación que representaban Estado y capital, principal foco de la acción anarquista, se reproducía en una serie de creencias, imágenes y conductas que perpetuaban la sujeción de la mujer por el hombre. Así retrata esta autora el comportamiento doméstico de muchos de sus compañeros: “Mientras claman contra la propiedad, son

los más furibundos propietarios. Mientras se yerguen contra la esclavitud, son los ‘amos’ más crueles. Mientras vociferan contra el monopolio, son los más encarnizados monopolistas. Y todo ello se deriva del más falso concepto que haya podido crear la humanidad. La supuesta ‘inferioridad femenina’ (“cuestión” 44). Y a continuación apuntilla:

El último esclavo, una vez traspuestos los umbrales de su hogar, se convierte en soberano y señor. Un deseo suyo, apenas esbozado, es una orden terminante para las mujeres de su casa. El que diez minutos antes tragaba toda la hiel de la humillación burguesa se levanta como tirano haciendo sentir a aquellas infelices toda la amargura de su pretendida inferioridad. (45)

A juzgar por el tono de Sánchez Saornil, la aceptación de la igualdad femenina entre anarquistas, en la práctica, distaba mucho de ser real, ya que, en el ámbito familiar, reproducía a menudo el sistema que decía combatir. Recordemos aquí que para el llamado post-anarquismo, esto es, el anarquismo que incorpora a su análisis la crítica post-estructuralista, el poder y su lógica desbordan instituciones clásicas como el Estado, tradicional foco de las críticas anarquistas. Así lo explica el crítico Jamie Heckert:

Power, in this sense, does not emanate down from the state. Rather the state may be considered the name which we give to the oppressive effects produced through decentralized relations of domination, surveillance, representation and control. According to ‘stateless theories of the state’, the state is a discursive effect rather than an autonomous agent outside of social relations. (199)

Consciente *avant la lettre* de esta problemática, Sánchez Saornil trata de contrarrestar los “efectos opresivos” del poder interpelando a sus compañeros libertarios, excesivamente centrados en la “labor de agitación”, y poco atentos a la “labor educativa”: “Que debemos comenzar por desarraigar de sus cerebros la idea de *superioridad*. Que cuando se les dice que todos los humanos somos iguales, entre los seres humanos está comprendida la mujer, aunque vegete entre las cosas del hogar confundida con las cacerolas y los animales domésticos” (“cuestión” 46).

Para Sánchez Saornil, este cambio de concepción resulta fundamental si realmente se aspira a un cambio más profundo: “Hay mu-

chos compañeros que desean sinceramente el concurso de la mujer en la lucha; pero este deseo no responde a una modificación de su concepto de mujer; desea su concurso como un elemento que puede dar facilidades para la victoria, como una aportación estratégica podríamos decir, sin que ello les haga pensar ni por un instante en la autonomía femenina . . .” (“cuestión” 48). Recordemos que en fechas cercanas a 1935, la sociedad española ha sido testigo de un enconado debate entre las fuerzas izquierdistas sobre la conveniencia de la participación de la mujer en política (en particular, la discusión sobre el sufragio femenino entre las diputadas Victoria Kent y Clara Campoamor en 1931), debate que en muchos casos partía de fuertes prejuicios sobre la autonomía intelectual femenina (acusada de ser fácilmente manipulable por la Iglesia). Aunque ajenos a la cuestión del voto, los medios confederales compartían gran parte de estos prejuicios machistas, sin atender a las “causas” sistémicas que condicionaban ciertos comportamientos femeninos, y así, en palabras de Sánchez Saornil, volcaban “sobre la mujer las culpas de todos los sistemas sociales que han sido hasta el día, pretendiendo tomar los efectos por las causas” (48). La ignorancia de la mujer es para Sánchez Saornil resultado directo de una cultura machista, y es por tanto el sistema patriarcal en su conjunto, y el sistema económico en que éste se inscribe, quienes deben combatirse simultáneamente.

Algo similar ocurre con la incorporación de la mujer al trabajo, que fue recibida por los primeros movimientos obreros como causante de desempleo y bajos salarios, creencia que, según Sánchez Saornil, persistía entre sus coetáneos. Lo que a algunos de sus compañeros les inquietaba (la mujer asalariada) a Sánchez Saornil le “regocijaba, porque sabía que el contacto con la calle, con la actividad social sería un estímulo que acabaría despertando en ella la conciencia de la individualidad” (52). Igualmente, Sánchez Saornil critica cómo la falta de criterio claro y solidaridad con las luchas laborales de las mujeres terminaría a la larga perjudicando a todo el movimiento (algo que se repite hoy con los migrantes en términos de clase). El apoyo masculino, dice Sánchez Saornil, “hubiera despertado en ella [la mujer] el ansia de superación y unida a los hombres en las organizaciones de clase hubieran avanzado juntos con mayor rapidez por el camino de la liberación” (53). Una vez más, Sánchez Saornil señala la omnipresencia de inercias autoritarias en el obrerismo español revolucionario.

Por otra parte, en ocasiones dichas lógicas, avisa la autora, cambian de apariencia discursiva sin dejar de ser perniciosas. En el IV ar-

título de la serie, dice: “Frente al dogma de la inferioridad intelectual se ha levantado el de la diferenciación sexual” (54). Aquí la escritora denuncia un nuevo tipo de argumentación que se apoya en la ciencia para limitar el campo de acción femenina, privilegiando la gestación. Sánchez Saornil critica este tipo de argumento biologicista muy respetado en el anarquismo ibérico,<sup>9</sup> y que oculta el origen cultural de dicha realidad: “Nada tengo que objetar a esta teoría en su aspecto fisiológico, pero sí a las conclusiones que se pretende extraer de la misma. ¿Qué la mujer es distinta? De acuerdo. Aunque tal vez esta diversidad no se deba tanto a la naturaleza como al medio ambiente en que se ha desenvuelto” (54). Asimismo, la autora disecciona la falsa dicotomía que tal argumento encierra: “Por la madre queréis excluir a la mujer cuando podéis tener mujer y madre, porque la mujer no excluye nunca a la madre . . . Que las mujeres sean mujeres ante todo; sólo siendo mujeres tendréis después las madres que necesitáis” (57). Aquí Sánchez Saornil rebate uno de los argumentos más repetidos sobre la maternidad como fin último de la mujer, uno de los puntos en los que discrepaba con respecto a compañeras como Federica Montseny.<sup>10</sup>

Finalmente, Sánchez Saornil culmina su serie con una llamada a la educación sexual, basada siempre en el respeto y la autonomía del individuo. En este artículo lanza una crítica a los “jovenzuelos” que, sin interés alguno en la cuestión social, se acercaban al ateneo o al sindicato movidos por razones más mundanas: “Los hay que han interpretado la orden de libertad como una invitación al exceso y en cada mujer que pasa por su lado sólo ven un objeto para sus apetencias” (59). De nuevo, Sánchez Saornil señala el origen cultural de esta conducta, así como la necesidad de revisarla: “Cimentada generalmente en unos cuantos folletos, no siempre escritos por personas competentes, toda la cultura sexual de nuestros jóvenes se reduce a unos rudimentarios conocimientos de fisiología, el fondo moral sigue inalterable” (59). Ante esta situación, las jóvenes que se acercaban al movimiento, según la autora, mostraban dos reacciones previsibles: una fuerte presión por complacer a los compañeros, por un lado, o una profunda sensación de desencanto que derivaba en el abandono

---

<sup>9</sup> Sobre la intersección entre discurso científico y prejuicios de género en la prensa anarquista en España véase Richard Cleminson, *Anarquismo y homosexualidad*.

<sup>10</sup> Véase Mary Nash, “Dos intelectuales anarquistas frente al problema de la mujer: Federica Montseny y Lucía Sánchez Saornil”.

de la organización, por el otro. Sánchez Saornil sentencia: “Pretender sin ninguna otra preparación cultural y ética introducir a nuestras muchachas de rondón en el campo de la libertad amorosa, tal y como la entienden nuestros jóvenes, es sencillamente un disparate” (60). Esta preparación, según Sánchez Saornil, no podía en modo alguno ser dogmática o superficial, y debía partir siempre del principio anarquista de “autonomía”, en este caso femenina.

En 1937, tras su traslado a Valencia como jefa de redacción del semanario libertario *Umbral*, conocerá a América Barroso (1909–1977), que será su compañera sentimental el resto de su vida. Esta relación, que Sánchez Saornil hizo visible en determinados círculos, entre ellos en Mujeres Libres, nos da una idea de los obstáculos sociales a que hubo de enfrentarse, e hizo de ella “uno de los primeros testimonios de afirmación de la homosexualidad femenina en España” (Sanfeliu Gimeno 1). La desaprobación de esta relación no sólo procedía de círculos conservadores, sino de la propia izquierda, incluida la libertaria. Según Marta Ackelsberg, algunas integrantes de Mujeres Libres en el exilio, a comienzos de los años setenta, dan testimonio con desagrado de la relación homosexual de Lucía Sánchez y América Barroso (Ackelsberg 27). Por su parte, el estudio detallado de Richard Cleminson (1995) sobre la postura frente a la homosexualidad de importantes revistas ácratas de las décadas del 1920 y 1930 nos ofrece igualmente un predominante rechazo por parte de los libertarios, coincidiendo con las teorías científicas al uso que achacaban tal conducta a características naturales y biológicas de signo patológico (Cleminson 85). Una vez más, observamos cómo el machismo y la homofobia, variantes discursivas del poder, atraviesan las organizaciones libertarias llamadas a subvertir el orden. De nuevo el crítico Jamie Heckert problematiza la noción misma de “orientación sexual”. Para este autor, la orientación sexual “is a system of categorizing and judging bodies, identities, desires, and practices, according to certain criteria. Intertwined with the state as apparatus, sexual orientation as state form involves borders and policing, representation and control” (202). Según Heckert, la categorización que entraña toda “orientación” encierra un tipo de racionalidad estatal incompatible con los principios libertarios. La conclusión a la que llega es clara. Detrás de dicha racionalidad normativa se oculta, según Heckert, un proceso de control institucional de nuestra propia subjetividad: “I’ve come to see orientation less as a compass point where everyone has its own magnetic North and more in the sense used by institutions to orient



new students or workers to a particular way of being. Orientation is not a truth, it is a process” (203). Desde su anarcofeminismo, Sánchez Saornil se enfrentó a estos “procesos” de disciplinamiento durante toda su existencia. Al señalar, con base en el principio antiautoritario, la persistencia del machismo en los grupos anarquistas, (y en los círculos literarios vanguardistas), esta artista resultó ciertamente “desorientadora” para muchos de sus coetáneos. El precio que tuvo que pagar fue en muchos casos la burla, la incomprensión, la represión, el exilio y finalmente el silencio.

Como hemos visto al repasar algunos de sus artículos, poesías y la propia experiencia de vida de Sánchez Saornil, la solución al “problema de la mujer” parte para esta autora de una tarea en su opinión ineludible: educar (tanto a hombres como a mujeres) en una serie de principios que hoy calificaríamos de anarcofeministas. La emancipación de la mujer, pensaba, sería obra de la mujer o no sería, y los compañeros anarquistas, por una cuestión no sólo de coherencia sino de estrategia revolucionaria, debían igualmente educarse, modificar sus prejuicios y apoyar dicha emancipación. Para Sánchez Saornil, la revolución social no podía anteponerse a la liberación femenina, sino que ambas debían abordarse simultáneamente, desde el aquí y el ahora, prefigurando el orden que se aspiraba a crear.

Fruto sin duda de estas reflexiones y de su enfoque en la pedagogía obrera nace Mujeres libres, una organización exclusivamente femenina y autónoma que, desde el seno del anarcosindicalismo ibérico, abordó la desigualdad de género como parte del proceso revolucionario. Durante este periodo, la actividad militante de Sánchez Saornil es incansable, volcándose fundamentalmente en el desarrollo y expansión de esta nueva organización, de la que será secretaria general. Además, escribe poemarios, artículos y crónicas desde el Madrid resistente, y en 1938 añade a sus actividades la secretaria general la sección española de la SIA (Solidaridad Internacional Antifascista), actividad que continuará hasta 1942 en Francia. La poesía republicana de Sánchez Saornil adolece de cierta convencionalidad, en la línea de los romanceros de guerra y propaganda del momento. Pensemos de nuevo el “Himno de Mujeres Libres”, o los “Romance de Durruti”, “Romance de la Libertaria”, “Romance del 19 de Julio”, todos ellos escritos entre 1936–1937 (*Poesía* 176). Un principio básico anarquista, la correspondencia entre medios y fines, puede esgrimirse aquí como crítica a esta poesía, ya que aboga por la revolución social desde postulados estéticos inmovilistas, algo por otra parte bastante

común entre esta poesía bélica en España.<sup>11</sup> En su labor militante, por el contrario, Sánchez Saornil trasfiere el elemento transformador ultraísta a su lucha feminista, y es precisamente esta su “metapolítica”, su “ultra” en términos de *praxis* sindical, lo que puso en evidencia el conservadurismo de la cultura confederal del momento.

Por todo esto, consideramos a Lucía Sánchez Saornil una figura destacada y poco conocida del periodo. En julio de 1937, con motivo del primer aniversario de la revolución libertaria, Sánchez Saornil escribió en *Umbral* el artículo “La mujer. Ellas también lo dieron todo”, donde repasa la participación femenina en dicho proceso. Dice al respecto: “El 19 de Julio la mujer, desatada, se recobró a sí misma; y ya no quiso volver a perderse” (2). Y añade: “[Las mujeres] fueron más que madres, hermanas y compañeras; fueron sencillamente mujeres, afirmaciones de una conciencia recién nacida, anuncio de un potencial de realizaciones incalculables” (2). El artículo concluye: “Algún día desenterraremos estas muertas queridas para escribir en la Historia sus nombres gloriosos” (3). Así, “desenterrar” la obra y la vida de Lucía Sánchez Saornil es una forma de reescribir esta Historia, desatando con ella “un potencial de realizaciones incalculables”. O dicho de otra forma, es “escribir de nuevo la palabra MUJER” bajo la compleja gramática del anarcofeminismo.

---

<sup>11</sup> Para un estudio comparativo sobre la producción poética en la guerra civil en España véase Molina Taracena, *La poesía de la guerra civil española*.

*This page intentionally left blank*

## CAPÍTULO 5

### CRISIS DEL TEATRO (O LA CRÍTICA A LA REPRESENTACIÓN DRAMÁTICA)

#### *Comedia sin título* de Federico García Lorca: el teatro y sus laberintos

*Las calles son nuestros pinceles, las plazas son nuestras paletas.*

Vladimir Maiakovsky, Orden no. 1 al ejército del arte, 1918.

**C**OMEDIA *sin título* (circa 1936), obra inconclusa y no estrenada en vida del autor, es sin duda una de las piezas teatrales más abiertamente reivindicativas de Federico García Lorca. En las conversaciones, entrevistas y escritos personales que anteceden a su composición, a escasos meses de la guerra civil española, un García Lorca ya consagrado defiende con contundencia las aspiraciones igualitarias de las clases populares. Los recientes sucesos revolucionarios de Asturias en octubre de 1934 y la consiguiente represión militar resultan decisivos en su compromiso (Martín, “Declaraciones” 94). En diciembre de ese mismo año, dos meses después de los enfrentamientos asturianos, *El Sol* publica una entrevista de Alardo Prats en la que García Lorca declara: “Yo siempre seré partidario de los pobres. Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega” (Madrigal Pascual 196).<sup>1</sup> Respecto a su

---

<sup>1</sup> Para un estudio actualizado de los testimonios políticos de García Lorca y el régimen franquista, ver Jairo García Jaramillo, “El compromiso político de Federico García Lorca”. Para un ensayo extenso sobre la vinculación de García Lorca y las fuerzas obreristas/progresistas del periodo, incluido el anarquismo, ver Antonina Rodrigo, *García Lorca: el amigo de Cataluña*. Para una compilación completa de los

quehacer teatral, García Lorca comienza a meditar la necesidad de revolucionar la escena española desde su estancia en Nueva York. En octubre del 1929, en carta a sus padres, comenta: “Ahora hay que pensar en el teatro del porvenir. Todo lo que existe en España está muerto. O se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre. No hay otra solución” (García Lorca, *Epistolario* 657). Es decir, el teatro español, dice García Lorca, carece de vida propia y debe revolucionarse para salvarse: demolición y reconstrucción “de raíz” bajo nuevos principios, “no hay otra solución”. Nuevamente estamos ante la “negación” y la “negación de la negación” como propuesta artística de la vanguardia republicana. Nuestro análisis de *Comedia sin título* explorará la confluencia de esos dos momentos dialécticos, y de las dos pulsiones transformadoras que los mueven: la política y la teatral. En concreto, analizaremos cómo el desafío lorquiano a la institución dramática y a sus convenciones representativas se corresponde con una propuesta política y estética revolucionaria, de aliento libertario. Esta obra, también conocida con el nombre de *El sueño de la vida*<sup>2</sup> y de la que sólo conservamos un acto, entronca en su espíritu vanguardista con las llamadas “comedias irrepresentables” lorquianas: *El público* (1930) o *Así que pasen cinco años* (1931). La crítica ha tomado

---

testimonios de García Lorca a la prensa, ver Rafael Inglada, *Federico García Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*.

<sup>2</sup> En su libro *Lorca y el mundo gay*, Ian Gibson cita *El Heraldo de Madrid* del 12 de febrero de 1936, donde se dice sobre García Lorca lo siguiente: “Que está terminando el segundo acto de una obra ultramoderna en la que maneja los más audaces procedimientos y sistemas teatrales . . . Que la obra no tiene título aún, pero que el que más le cuadraría hubiese sido *La vida es sueño*. Que ese título ya lo utilizó Calderón. Que, de todas formas, el título será parecido a ése” (461). Antonio Monegal, en su detallado estudio de caso, se decanta por *El sueño de la vida* como título de esta pieza con base en su investigación documental (véase la edición de Monegal de *El público; El sueño de la vida*). No obstante, es difícil hablar de consenso a este respecto. Por nuestra parte preferimos conservar el nombre provisional, *Comedia sin título*, porque creemos refleja el carácter inacabado de este tipo de propuesta escénica, así como las trágicas circunstancias de su creación. En esto coincidimos con la adaptación de la directora Marta Pazos para el Centro Dramático Nacional (2021), cuando dice: “*Comedia sin título* es un primer acto, una completa obra incompleta, una antesala de lo inconcluso, una premonición . . . Por eso, hemos huido del intento de “completarla” desde un punto de vista textual, optando por mostrar su carácter inconcluso y su potencial creativo, como si de una herida abierta se tratase: frente al impulso racional que tiende a clausurar el sentido de la pieza, exhibimos la herida e indagamos en su potencial creador, en su poder subversivo . . . Así, respetando su carácter inconcluso, estamos también evidenciando la barbarie que mató la posibilidad de belleza y que, aún hoy, sigue presente entre nosotros”. Véase Pazos y Mora, *Comedia sin título*.

el adjetivo “irrepresentable”, (o en ocasiones “imposible”) del propio García Lorca, que los empleó indistintamente para referirse a sus obras más experimentales. En el caso de *El público*, García Lorca ofrece dos motivos para este calificativo. En primer lugar, por una dificultad puramente práctica: “No sé si será muy representable en el orden material. Los principales personajes del drama son caballos” (OC 3:372). En segundo lugar, por el carácter provocador de la obra: “Y como el drama de cada uno es a veces muy punzante y generalmente nada honroso, pues los espectadores enseguida se levantarían indignados e impedirían que continuara la representación” (OC 3:444). En este capítulo, más que hablar de comedias “irrepresentables” o “imposibles”, consideraremos el teatro de vanguardia lorquiano como “anti-representacional”. Esto es, su empleo crítico de los elementos constitutivos del arte dramático (texto, actores, escenografía, sonido, iluminación, platea, vestuario, por ejemplo) empuja al teatro a cuestionar sus propias jerarquías representativas, sus propios binomios (actor vs. espectador, ficción vs. realidad, espacio teatral vs. espacio exterior). Al mismo tiempo, este ejercicio metateatral que es *Comedia sin título* reflexiona sobre la crisis de la “institución teatro” (inscrita en la “institución artística”), y en cómo sus particulares formas de organización interna obedecen a los intereses de las clases dominantes, limitando sus posibilidades creativas y políticas.

Gracias a este doble ejercicio de ruptura (en el terreno del lenguaje teatral y de la institución), el “teatro”, el “artista” y el “público” se descubren mirándose a sí mismos, quebrándose la vieja ilusión escénica y entrando en un espacio de apertura, un terreno inexplorado donde renegociar los límites del arte con la realidad circundante. Es en este gesto anárquico, en la quiebra de la representatividad dominante, donde argumento político y crítica al orden simbólico e institucional se abrazan. Así, mientras en las calles de *Comedia sin título* los obreros anuncian la revolución social, otra revolución de orden dramático se gesta dentro del recinto. Ambas convergen y alcanzan su *clímax* al final del único acto conservado, el instante en que metrala y hecho teatral derriban los muros del viejo teatro, provocando la muerte del Autor. Pocos instantes del vanguardismo de entreguerras alcanzan tal intensidad transformadora. “En un mundo realmente invertido —decía Guy Debord en 1967—, lo verdadero es un momento de lo falso” (*La sociedad* 10). En *Comedia sin título*, la quiebra de la “falsedad” teatral hurga valientemente en esa posibilidad que se abre ante nosotros.

### 5.1. EL TEATRO REVOLUCIONARIO Y LA REVOLUCIÓN TEATRAL

El argumento del acto conservado es relativamente sencillo. Al comienzo de un ensayo teatral de *Sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare, el personaje del Autor discute airadamente con actores y espectadores sobre la obra que van a escenificar, con la participación de otros miembros del teatro (productor, apuntador, tramoyista, criados). Su discurso, que hace imposible el comienzo de la representación, critica duramente la falsedad del teatro burgués, y aboga por un arte que se fusione con la realidad de las calles. En medio de la discusión, mientras la revolución social estalla en el exterior, un grupo de obreros se refugia en el teatro, y son acogidos con gran entusiasmo por el Autor. En plena disputa armada, el Autor muere en el preciso instante en que se destruye el teatro y concluye el primer acto. Hasta aquí el texto conservado. Más allá de este breve manuscrito, lo que sabemos de esta obra nos ha llegado en forma de entrevistas con el propio García Lorca y de testimonios de sus allegados. Los dos actos siguientes, apenas esbozados, transcurrirían según sabemos en el depósito de cadáveres y en el cielo. El manuscrito original no fue publicado para el gran público hasta 1978, ya en plena transición, en edición de Rafael Martínez Nadal y Marie Laffranque, aunque el texto íntegro ya había aparecido en 1976 en un artículo académico de la propia Laffranque publicado en el *Bulletin Hispanique*. Su estreno en España debió esperar hasta 1989, en una provocadora propuesta de Lluís Pascual en el teatro María Guerrero de Madrid. En el año 2003, sirvió de inspiración a la película *Los abajo firmantes*, de Joaquín Oristrell, con la reciente invasión de Iraq como trasfondo. En 2016 el dramaturgo Alberto Conejero completó los dos actos inconclusos, basándose mayormente en textos de *Poeta en Nueva York*, así como elementos de *Diván del Tamarit* y de *Amor de Don Perlimplín*.<sup>3</sup> En entrevista a *La Voz* de Madrid, con fecha del 7 de abril de 1936, el propio García Lorca comenta sobre *Comedia sin título*:

---

<sup>3</sup> Para información extratextual sobre esta comedia, consultar entrevistas a García Lorca con Felipe Morales (*La Voz*, de Madrid, 7 de Abril de 1936), con Antonio Otero Seco (*Mundo Gráfico*, Madrid, publicada el 24 de Febrero de 1937) y en la sección de “rumores teatrales” (*El Heraldo de Madrid*, 29 de Mayo de 1936). Para dos estudios detallados, ver el prólogo de Antonio Monegal a esta obra, “*El público; El sueño de la vida*”; y el estudio preliminar de Rafael Martínez Nadal y María Laffranque, *El público y Comedia sin título: dos obras teatrales póstumas*.

Ahora estoy trabajando en una nueva comedia. Ya no será como las anteriores. Ahora es una obra en la que no puedo escribir nada, ni una línea, porque se han desatado y andan por los aires la verdad y la mentira, el hambre y la poesía. Se me han escapado de las páginas. La verdad de la comedia es un problema religioso y económico-social. (Rodrigo 292)

Al igual que en la célebre obra de Pirandello, *Seis personajes en busca de autor* (1921), García Lorca reconoce que los personajes y demás elementos de la obra se han liberado, apuntando así a la borrosa línea vanguardista que divide arte y “vida”.<sup>4</sup>

En este ejercicio metateatral García Lorca aúna al menos dos niveles textuales: un primer nivel en que supuestamente transcurre el ensayo de la obra *Sueño de una noche de verano*, con sus personajes ficcionales (Titania, Nick Bottom, Hadas y Silfos, etc. También aparece Lady Macbeth, representada por la Actriz que hace de Titania). Un segundo nivel donde los Actores que interpretan esos personajes dialogan con el resto de los presentes en el teatro: el Autor (que alterna sus funciones de director y dramaturgo), el Tramoyista, el Traspunte (o “apuntador”), el Criado, el Joven, el Obrero, el Hombre Vestido de Negro (dueño del teatro), los Espectadores (entre los que nos encontramos nosotros), y los Obreros revolucionarios que irrumpen desde la calle. Nuestra posición como público resulta ciertamente ambigua. Por un lado, en tanto seres “reales”, nos situamos afuera del texto, y por tanto separados del resto de los personajes, incluidos aquellos ajenos a la compañía, como los Espectadores o los Obreros procedentes de la calle. Por otro lado, mediante la ruptura manifiesta de las paredes teatrales (la “cuarta pared”, que separa escenario y público, y una “quinta” pared, la que separa teatro y calle) García Lorca nos envuelve con su texto. Al derribar ante nosotros las barreras que nos separan de la ficción, esto es, al cuestionar la separación teatro-realidad, nuestra pasividad contemplativa deviene inestable. Así lo ha señalado Piero Menarini: “En *El sueño de la vida*, haga lo que haga, el público está metido en la comedia, es parte de la misma: a pesar suyo ha pasado de ser espectador a ser protagonista, de interpretado a intérprete, de representado a actor” (152). Es decir, *Comedia sin título* (o *El sueño de la vida*) nos exige como público una implicación

---

<sup>4</sup> Para un estudio sobre la relación del teatro de Pirandello y García Lorca, véase Vitale, *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*.



con lo que está ocurriendo en el escenario y en la platea, que en última instancia se fundirá con lo que está ocurriendo en la calle. El teatro se torna foro y exige para su funcionamiento de nuestra presencia.

Este teatro “del porvenir” que señala García Lorca y que el Autor de *Comedia sin título* imagina “en mitad de la calle” (el llamado “teatro bajo la arena” en el caso de *El público*), hemos de situarlo en la línea vanguardista de la crítica “antiartística” o de la “muerte del arte”. El rechazo al arte, o del teatro en este caso, no procede de un culto a la racionalidad técnica, ni al heroísmo mecánico futurista, sino que surge de la denuncia a la indiferencia teatral frente al drama humano del presente, en la línea dadaísta-surrealista. Recordemos aquí las palabras del pintor alemán George Grosz, que se negaba a participar en discusiones sobre cubos, geometrías, el arte primitivo, el abstracto o el gótico “mientras los generales pintaban con sangre” (Marchán Fiz 173). Es por tanto el de García Lorca un rechazo de carácter ético, con consecuencias políticas. Así se dirige el Autor a su público, caracterizado claramente como burgués:

Lo que pasa es que usted tiene miedo. Sabe, porque me conoce, que quiero echar abajo las paredes para que sintamos llorar o ase-sinar o roncar con los vientres podridos a los que están fuera, a los que no saben siquiera que el teatro existe, y usted se espanta por eso. Pero váyase. En su casa tiene la mentira esperándolo, tiene el té, la radio, y una mujer que cuando lo ama piensa en el joven jugador de fútbol que vive en el hotelito de enfrente. (*El sueño* 141)<sup>5</sup>

A comienzos de 1936, la sociedad de masas es ya una realidad en España, con la consiguiente carga de alienación. La resaca de la Gran Guerra alberga por igual, entre las clases acomodadas, el germen fascista, las radionovelas, el catolicismo de domingo y los deportes de masas. Es contra los valores burgueses y su estética propia, encarnados en los personajes de los Espectadores, y compartidos por ciertos integrantes del mundo teatral (Actriz, Hombre de Negro, Criado, Traspunte) contra los que García Lorca descarga su furia. Con los hechos de Asturias todavía humeantes, el Autor-García Lorca critica duramente a un modelo teatral burgués indiferente, que desdeña “a los que no saben siquiera que el teatro existe”. La revolución teatral y política se imponen, y su enfrentamiento con la burguesía es ya di-

---

<sup>5</sup> Uso aquí y en adelante la edición de *El sueño de la vida* de García Lorca hecha por Antonio Monegal.

recto, sin recovecos. En agosto de 1933, preguntado por el estado del teatro español, dice García Lorca: “Que es un teatro de y para puercos. Así, un teatro hecho por puercos y para puercos” (Martín, “Declaraciones” 98). En enero de 1934, en declaraciones a *La Nación* sobre su experiencia en la compañía La Barraca, comenta: “Hay un solo público que hemos podido comprobar que no nos es adicto . . . la burguesía, frívola y materializada” (Inglada 244). El teatro, según García Lorca, debe reordenarse social y espacialmente, y abrirse a la verdad que acontece en las calles: “Yo arrancarí de los teatros las plateas y los palcos y traería abajo el gallinero. En el teatro hay que dar entrada al público de alpargatas”, declara a *Crítica*, en una entrevista de octubre de 1933 (Inglada 176). Ahora bien, ¿en qué consiste exactamente la revolución teatral que propone aquí García Lorca? ¿Qué modelos retoma y cómo propone superarlos?

Los personajes de *Comedia sin título*, en su caracterización arquetípica, plana, cercana a la alegoría, emparentan con el auto barroco y su aspiración filosófico-religiosa. Ya desde el título provisional (*El sueño de la vida*) encontramos referencias a dos clásicos que indagan sobre los límites entre ficción y realidad, el ya citado *Sueño de una noche shakesperiano* y *La vida es sueño* de Calderón. Igualmente, este tipo de personaje alegórico/arquetípico, conecta tanto con la *Commedia dell'arte* italiana como con la fascinación lorquiana por los títeres y la cultura popular. Por otra parte, su carácter social y didáctico, así como su temática revolucionaria, la acercarían a un tipo de teatro militante muy extendido entre los círculos obreros de principios del siglo XX, y en particular los anarquistas. El Autor de *Comedia sin título* encarnaría la figura del artista comprometido con la revolución, el “personaje-espejo” de la escena libertaria porteña que ha estudiado la crítica Eva Golluscio de Montoya: “En estos personajes-reflejo se produce el mágico enganche entre lo representado en el escenario y el agitado mundo real desde el cual se observa el espectáculo; ellos ofrecen sobre el escenario la imagen del comportamiento modelo que se espera de un público militante” (22). La temática política, unida al esquematismo en la caracterización, el tono altisonante y el constante recurso a la antítesis, aproximaría a esta comedia lorquiana a la producción teatral clásicamente obrerista. No obstante, una diferencia fundamental las distingue. Como hemos visto, el teatro anarquista del cambio de siglo preserva la división entre el “escenario”, reflejo ficcional del conflicto social, y el “mundo real” del observador. El afán transgresor de García Lorca no se contenta con este didactismo

“especular”, sino que aspira a dinamitar las convenciones dramáticas mismas, aspira a quebrar el “espejo”: “El arte” —decía Bertold Brecht— “no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma” (9). García Lorca identifica en dicha separación entre escenario y “realidad”, surgida de un orden jerárquico/clasista y asumida acriticamente por cierto teatro militante, un pilar del edificio social que aspira a transformar. Y he aquí la gran característica del teatro de vanguardia del que bebe *Comedia sin título*: es la quiebra de la distancia entre escenario y público, sumado al cuestionamiento de los límites entre ficción y realidad, la que abre la puerta a la transformación del hecho teatral, con sus implicaciones políticas. Se da así la paradoja de que, para romper dicha distancia, el espectador ha de distanciarse (“extrañarse”) de lo que ocurre en escena, ha de ser recordado sistemáticamente de que está ante una representación. Cuentan que Diógenes el cínico incordiaba a los atenienses que salían del teatro para sacarlos de su “catarsis”, de su identificación emocional y “purificadora” con lo representado, para así moverlos a la reflexión. La vanguardia traslada el gesto de Diógenes al teatro mismo. Muchos fueron los autores y movimientos vanguardistas que exploraron esta grieta entre realidad y ficción, desde las veladas futuristas, dadaístas y surrealistas, pasando por el “Teatro de la crueldad” de Artaud, o los trabajos de Pirandello. Pero tal vez fuera Bertold Brecht, profundizando en el trabajo de Erwin Piscator, quien mejor sintetizó las consecuencias políticas de la quiebra de las paredes ficcionales. *Comedia sin título* bebe de este nuevo teatro político alemán, caracterizado por el empleo del metateatro, la ruptura de la cuarta pared, el uso político del extrañamiento o la inclusión de obreros en la obra. Sabemos que García Lorca estaba al tanto del arte revolucionario de la década de 1930, incluido el teatro de Piscator, tal y como recogen sus declaraciones del periodo.<sup>6</sup> No obstante, pensamos que *Comedia sin título* guarda más similitudes con el “extrañamiento” de Brecht y su empleo

---

<sup>6</sup> En 1935, García Lorca comenta en su entrevista a *L’Hora* su interés por el nuevo arte político surgido con la revolución rusa: “Mire el cine ruso. Ha hecho cosas inmensas . . . Considero el cine soviético como un valor específico, único, dentro de mi concepción del teatro . . . Teatro y cine han de complementarse, haciendo el trabajo adecuado cada uno de ellos” (cit. en Aísa 72). En ese mismo año, preguntado por la nueva “modalidad proletaria” de Alberti, García Lorca contesta: “Alberti es una gran figura. Yo sé que es sincera su poesía actual. Aparte de la admiración que siempre sentí por él, ahora me inspira un gran respeto” (cit. en Martín, “Declaraciones” 95). Respecto a su interés por el teatro político de Erwin Piscator, en la citada entrevista de *L’Hora* confiesa su admiración por el autor alemán, pero objeto que fracasó por hacer obras “cerradas”, que no conectan con el público debido a cierto “dogmatismo” (Inglada 411).

exploratorio del espacio escénico. Un teatro revolucionario, “épico” a la manera del brechtiano, debía huir de la catarsis, y así reflexionar colectivamente sobre el propio hecho teatral y las premisas que lo hacían posible: “Lorca’s use of metatheatre” —dice Mark Allison— “has something in common with Brecht’s. His is also a mission to politicize the theatre, to make it a forum for debate, and while *Comedia sin título* is not a political pamphlet, it does feature a transparently political struggle” (1027). Es decir, este nuevo teatro lorquiano no transmite al espectador una serie de enseñanzas sobre la lucha política, tal y como haría el teatro militante obrerista, sino que participa en dicha lucha mediante la indagación colectiva y “extrañada” en torno al carácter político del teatro. Así, la (re)presentación teatral lorquiana vira sobre sí misma e interroga al prefijo “re” que la subyuga, tornándose foro popular y “martillo” brechtiano. He aquí la in-subordinación libertaria que atraviesa el conjunto de esta obra.

## 5.2. EL TEATRO COMO FORO Y LA ANTICULTURA LIBERTARIA

En este punto, la reflexión del teórico Tomás Ibáñez en torno a la “cultura libertaria” nos permitirá enfocar nuestro análisis. Este crítico anarquista distingue entre dos definiciones de cultura, una débil (producción de artefactos culturales), y otra fuerte (“lo que nos produce y nos moldea *subrepticamente*”) (108). En su acepción fuerte, Ibáñez sostiene que los sujetos no somos entes abstractos, sino productos de una cultura que absorbemos pasivamente como “la esponja que no puede sino llenarse del líquido donde se encuentra inmersa”, y que alteramos activamente como el “laberinto en el que descubrimos, por nosotros mismos, las salidas previamente instauradas por otros” (108). Y a continuación añade:

La cultura, absorbida pasivamente y reconstruida activamente, se constituye en una *rejilla de lectura* a través de la cual vemos el mundo y nos vemos a nosotros mismos. Pero como tal rejilla de lectura, ella misma se coloca *fuera de lectura* . . . Cualquier cultura, entendida en sentido fuerte, es *totalitaria* puesto que nos conforma sin que nos demos cuenta de ello, y *se disimula a una mirada que ella misma constituye*. (108)

Es aquí donde Tomás Ibáñez, en consonancia con las prácticas anarquistas, rechaza la “cultura alternativa libertaria”, o la llamada “con-

tracultura”, y aboga por lo que él define como “anticultura”: “En tanto que aspiración antitotalitaria, el *ethos* libertario constituye, básicamente un dispositivo de evasión fuera de la cultura; es, en este sentido, un mecanismo para quebrar la cultura, toda cultura, y por eso podemos definirlo como una anticultura” (108). El teatro foro que propone García Lorca, entendido como disputa metateatral, nos permite “quebrar” la cultura que nos configura, y que configura sin saberlo nuestra mirada del mundo. Esto es, en términos de Ibáñez, participa del *ethos* libertario: “Lo que la lucha libertaria pone fundamentalmente en juego —dice Ibáñez— se encuentra situado en el punto preciso donde la cultura se rompe y donde su rejilla de lectura deja de constituir *un punto ciego*” (108). De este modo, esta lucha teatral que es *Comedia sin título* nos permite “ver” al teatro, al tiempo que “vernos” inscritos en un laberinto cultural cuyas salidas han sido instauradas por otros: “La libertad del sujeto —concluye Ibáñez—, no abstracto sino *ya constituido* por la cultura, se encuentra precisamente en su capacidad de *distanciarse de su cultura*, y es porque el anarquismo se obstina en cavar la brecha que hace posible esta divergencia que puede presentarse como una exigencia de libertad” (109).

Resulta ciertamente significativo que al Tramoyista, amigo de los Obreros y cercano al Autor, le llamen “Bakunin el loco”, lo que apunta una posible afinidad ideológica entre estos personajes. Por otra parte, este oficio contaba con muchos afiliados a la CNT, así como muchos otros técnicos teatrales y gentes del gremio en general. Pero lo que es más importante: el hecho de que sea un anarquista el encargado de la “tramoya” refuerza la idea, aquí defendida, del carácter anti-representacional (o “anticultural”, empleando el término de Ibáñez) de la propia organización del drama. El artefacto teatral que es *Comedia sin título*, al igual que Bakunin, o la figura del “loco”, rechaza una organización basada en la autoridad, la jerarquía o la normatividad. Esta intuición vanguardista-lorquiana reconoce en los ciñimientos del teatro burgués algo más que un encorsetamiento incómodo. Tal modelo dominante, en absoluto inocente, obedece según García Lorca a un modelo cultural elitista, que aleja al teatro de su verdadera fuente y destinatario: “El pueblo sabe lo que es teatro . . . Ha nacido de él . . . La clase media y la burguesía han matado el teatro y ni siquiera van a él, después de haberlo pervertido” (*OC* 3:549), comenta nuestro autor en una entrevista al diario *Noticias Gráficas* en octubre de 1933. El nuevo teatro lorquiano debe desamordazarse de las viejas formas si quiere aguzar su filo político, y así

reinsertarse en el flujo popular del que proviene. En este ambicioso experimento teatral, García Lorca comienza por cuestionar las antiguas “distancias” teatrales, esto es, ensancha su radio de acción y abraza a pie de tierra tanto al público como los elementos de afuera del recinto. El arte, parece decirnos, debe bajar de los escenarios y tomar las calles, escapar de su encierro, tornarse ágora si quiere cambiar la vida. Una serie de estrategias dramáticas serán empleadas a este fin.

### 5.3. PRÓLOGO COMO NÚCLEO: EL SABOTAJE A LA REPRESENTACIÓN Y AL “ESPECTÁCULO”

Antes de comenzar la obra shakesperiana, el personaje del Autor se dirige desafiadamente al público a modo de exordio o introducción, artificio teatral equivalente al prólogo de otras obras lorquianas en que el dramaturgo rompe de inicio el “efecto de realidad” propio del teatro naturalista. En esta ocasión el Autor califica dicho artificio de “sermón”, en parte para apelar a la condición religiosa del público burgués y atacar así su fariseísmo. Las connotaciones morales de esta palabra cobran por tanto gran significación. Dice el Autor: “¿Por qué? Si creéis en Dios, y yo creo, ¿por qué tenéis miedo a la muerte? Y si creéis en la muerte, ¿por qué esa crueldad, ese despego al terrible dolor de vuestros semejantes? ¡Ja, ja, ja! Diréis que esto es un sermón. Y bien, ¿es qué es feo un sermón?” (138). No obstante, en el caso que nos ocupa, este choque inicial atraviesa toda la obra, tal y como ha señalado Ana María Gómez Torres:

En *Comedia sin título*, el Autor se presenta de forma análoga a los prologuistas; pero el exordio, mediante una ruptura del marco, se transforma en núcleo, en una superación de las polaridades fuera-dentro, realidad ficción . . . Se desdibujan los límites del texto, al tiempo que se neutralizan las oposiciones entre vida y teatro, teoría y literatura, entre la acción dramática esperada y su interpretación. (31)

El discurso del Autor, personaje liminal que ocupa la frontera entre arte y “vida”, desata un airado intercambio entre personajes y público, estrategia dramática para señalar insistentemente la ilusión representativa. Digamos por tanto que la interpelación inicial se convierte en núcleo de la obra, para que la obra toda ella se haga interpelación.

El prólogo es un recurso teatral muy empleado por García Lorca, y de acuerdo a Francesca Colecchia, el *corpus* lorquiano evoluciona cronológicamente hacia la eliminación de las barreras entre prólogo y cuerpo de la obra (791). Por su parte, la crítica Marta Cobo Esteve sitúa el uso del prólogo en García Lorca en relación con la tradición del Siglo de Oro, concretamente la cervantina. La intención que subyace a estos textos, según esta crítica, es la de renovar el género literario: el de la novela, en el caso de Cervantes, y el teatral en el caso de García Lorca (Cobo Esteve 313). Esta renovación pasa por una mayor implicación o cercanía del público con la obra:

Federico García Lorca encuentra, en este intento por recuperar el exordio clásico, un nuevo instrumento para reivindicar esa propuesta dramática que late bajo sus textos; a través de estos prólogos, bien sean de carácter metateatral, bien sean de carácter lírico, el dramaturgo granadino traza el camino para alcanzar un contacto con el público. (314)<sup>7</sup>

Siguiendo a Colecchia y a Cobo Esteve, *Comedia sin título* marca un punto de máxima tensión en el empleo del prólogo lorquiano: el exordio metateatral se convierte en cuerpo de la obra, mientras que el autor que lo pronuncia se mezcla con el público y demás integrantes del espacio. Por tanto, el prólogo de *Comedia sin título* es la herramienta cuyo límite dramático permite al teatro de García Lorca cuestionar su ser y sus funciones: ¿Qué es el arte y qué puede hacer?

Tomemos un fragmento de dicho “sermón”: “Venís al teatro con el afán único de divertíos y tenéis autores a los que pagáis, y es muy justo, pero hoy el poeta os hace una encerrona porque quiere y aspira a conmover vuestros corazones enseñándoos las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír” (138). En esta trampa teatral, García Lorca nos transforma en material dramático y traslada nuestra atención del escenario a nosotros mismos: “¿Por qué hemos de ir siempre al teatro para ver lo que pasa y no para ver lo que nos pasa?”, continúa el Autor (138). Esta obra lor-

<sup>7</sup> La crítica Marta Cobo Esteve hace la siguiente enumeración cronológica: “De entre toda la producción dramática (incluyo el también llamado por Marie Laffranque teatro inconcluso) de Federico García Lorca, los textos que vienen precedidos por prólogo, advertencia, prólogo hablado o bien las palabras de Director o Autor son los siguientes: *El maleficio de la mariposa*, *La tragicomedia de don Cristóbal y la señora Rosita*, *Mariana Pineda*, *La zapatera prodigiosa*, *Retablillo de don Cristóbal*, *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita*, *Dragón*, y la denominada *Comedia sin título*” (314).

quiiana no es un ejemplo al uso de teatro dentro del teatro, sino más bien de teatro *contra* el teatro, como bien ha señalado Mark Allison: “*Comedia sin título* amounts almost to theatre against theatre rather than theatre within theatre. The play within the play, in this case a production of *A Midsummer Night’s Dream*, never takes place” (1027). Ciertamente, el inicio de la obra shakesperiana se ve constantemente interrumpido por el Autor, que a su vez se ve interrumpido por actores, empleados y público, y más tarde por el ruido exterior y la llegada al teatro de los revolucionarios. El hecho de que estemos ante un ensayo teatral, y no ante la obra representada, así como el constante desdoblamiento de los personajes entre el nivel ficcional y el “real”, acentúan este efecto de suspensión. “El poeta” —dice el Autor al comienzo del sermón— “con todos sus cinco sentidos en perfecto estado de salud, va a tener, no el gusto, sino el sentimiento de enseñaros esta noche un pequeño rincón de la realidad” (138). Así, ya desde su primera intervención, el Autor defiende la exigencia de “realidad” que moverá su nuevo teatro. Según María E. Harretche, “el autor va a intentar sustituir en él la antigua, tradicional idea de semejanza por una nueva exigencia de presencia y realidad” (190). De este modo, la “semejanza” o *mimesis*, propia del modelo aristotélico, intenta trascenderse en *Comedia sin título*. Según Harretche, esto no implica destruir el teatro, sino “superar esa limitación que hacía que el espectador se contentara con un simulacro, un *como si*, un *a semejanza de*” (190). En consecuencia, concluye esta crítica, “todos los elementos dramáticos que constituyen la obra y que usa el autor, conducen a este fin” (190). Como veremos más tarde, nos encontramos ante un conjunto de técnicas escénicas (que al igual que el prólogo) sabotean en todo momento la representación, manteniéndonos como espectadores en constante alerta. Digamos pues que en *Comedia sin título* el teatro se niega a ser teatro, gesto autorreflexivo vanguardista enfrentado a la naturalización de la representación artístico-burguesa. La exigencia de “realidad” del Autor se traslada al teatro, entendido ya como una parte de dicha realidad con tendencia a replicarse, pero también con la capacidad de mirarse a sí misma, auscultando posibles salidas al “laberinto” cultural configurado por otros.

Las implicaciones ideológicas de este gesto operarían en el terreno de la “metapolítica” (lo que arte y política comparten en su “reparto de lo sensible”), en oposición a una lectura “archipolítica” (lo que la política dicta al arte) (Ver 1.4). Se podría señalar el paralelismo entre la pasividad del espectador en el viejo teatro, reducido a mero con-



sumidor del espectáculo, y la pasividad ciudadana ante la espectacularización de la política. Igualmente, la división jerárquica entre autor y público, o entre escenario y audiencia, participa de la distancia alienante entre dirigentes y dirigidos criticada por el anarquismo. Desde este punto de vista, la quiebra lorquiana de las paredes teatrales y sus divisiones jerárquicas, con la consiguiente inclusión reflexiva del pueblo/público y del “afuera” en el hecho teatral, se solaparía con la trama revolucionaria de la obra. No obstante, como bien ha señalado la crítica británica Claire Bishop en su libro *Artificial Hells* (2012), no todas las derivadas del “arte participativo” son automáticamente sinónimo de emancipación, y nos invita a problematizar nuestro análisis. A partir de la década de 1990, el giro social del “arte participativo” asume ciertas características, ya esbozadas durante las vanguardias históricas, y que Bishop resume así:

The artist is conceived less as an individual producer of discrete objects than as collaborator and producer of *situations*; the work of art as a finite, portable, commodifiable project is reconceived as an ongoing or long-term *project* with an unclear beginning and end; while the audience, previously conceived as a ‘viewer’ or ‘beholder’, is now repositioned as a co-producer or *participant*. (2)

No obstante, a pesar de este modelo en principio más igualitario y radical, según Bishop hemos de contextualizar cada experiencia artística con respecto a la identidad cambiante del público del siglo XX (y XXI), a sus circunstancias históricas concretas, ya que a menudo “artistic models have only a tenuous relationship to actual forms of democracy” (5). De este modo, Bishop nos advierte sobre el peligro de fetichizar el llamado “arte participativo”, que en el caso de futuristas italianos derivó en el fascismo, y en el del constructivismo ruso y el llamado *proletkult* terminó al servicio de un partido bolchevique cuya estructura resultó cada vez más férrea y disciplinante (41). Por lo que respecta a *Comedia sin título*, si bien el tipo de sociedad de la España de 1936 en que García Lorca escribe ofrece algunas resonancias, convendremos en que dista mucho de nuestro actual momento histórico. La fuerte organización de la clase trabajadora española, y en particular del anarcosindicalismo, es una de las principales diferencias con nuestro tiempo, lo cual otorga a la propuesta de García Lorca una posición específica, y le permite un tipo de diálogo con las fuerzas sociales del momento muy diferente al

nuestro. El arte “participativo” no puede ser un sustituto compensatorio de la lucha y la organización político-social, sino más bien su complemento “metapolítico” y, en determinadas circunstancias, tal vez su catalizador. Del mismo modo, la posibilidad del arte de vanguardia de intervenir en la realidad y en la propia institución artística, en el caso del teatro español del periodo republicano, se hallaba en plena experimentación cuando se compone esta obra, y como hemos dicho, con una correlación de fuerzas sociales (nacionales e internacionales) muy distintas a las actuales. Este teatro en ciernes en que García Lorca trabajaba en 1936 ya lo había esbozado, aunque sin una carga ideológica tan explícita, en el “teatro bajo la arena” de *El público* (1930). Recordemos aquí las últimas palabras del personaje del Director:

Es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse, viendo por sus propios ojos que la ley es un muro que se disuelve en la más pequeña gota de sangre. Me repugna el moribundo que dibuja con el dedo una puerta sobre la pared y se duerme tranquilo. El verdadero drama es un circo de arcos donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener un sitio donde descansar. (García Lorca, *El público y Comedia sin título* 159)

El giro abiertamente político de *Comedia sin título*, con la inclusión de obreros revolucionarios en la trama, se construye sobre el esfuerzo de *El público* por romper “todas las puertas”, esto es, por desamordazar la interioridad del poeta, del teatro y de la audiencia señalando los aspectos invisibles y constitutivos que los sojuzgan. En 1936, en plena elaboración de *Comedia sin título*, García Lorca apunta ya al orden social como uno de esos aspectos subyugantes. En abril de ese año comenta a *La Voz* de Madrid: “El día que el hambre desaparezca, va a producirse en el mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la humanidad. Nunca jamás se podrán figurar los hombres la alegría que estallará el día de la gran revolución. ¿Verdad que te estoy hablando en socialista puro?” (Rodrigo 292). Como observamos en éste y otros muchos testimonios del momento, García Lorca ya no esconde sus anhelos de cambio revolucionario como forma de liberar la potencialidad humana (ver nota 1). El enfrentamiento político en España y el resto del mundo, al igual que en *Comedia sin título*, estaba alcanzando un punto de máxima tensión.

#### 5.4. CONFUSIÓN TEATRO Y “VIDA”. EL CAOS DIALÓGICO Y LA RECONEXIÓN CON LO SOCIAL

Con el fin de transformar el teatro y transformarnos, el Autor nos declara su intención de “enseñarnos esta noche un pequeño rincón de realidad” (137). Y añade: “La realidad empieza porque el autor no quiere que os sintáis en el teatro sino en mitad de la calle y no quiere por tanto, hacer poesía, ritmo, literatura, quiere dar una pequeña lección a vuestros corazones, para eso es poeta, pero con gran modestia” (139). En su afán por alcanzar una experiencia más “real”, el poeta emplea dos rupturas simultáneas. Por un lado, el Autor rechaza el espacio convencional de la obra y sitúa emocionalmente al espectador “en mitad de la calle”. Por otro lado, se niega a hacer “poesía, ritmo, literatura”, es decir, expresa su renuncia a las convenciones artísticas existentes, a un arte intelectualizado y virtuosista incapaz de llegar a los “corazones” de la gente. El poeta tiene como objetivo transformar el ser profundo del espectador, y su estrategia esta noche consistirá en situarlo “afuera” de sus convenciones, tanto artísticas como emocionales y espaciales: quiere “descolocarlo”.

La interacción caótica con el público fue una técnica ya empleada en las *seratas* futuristas, y posteriormente en los *espectáculos* dadá, las *veladas* ultraístas y *soirées* surrealistas, entre otros. Nótese que las primeras *seratas* del grupo de Marinetti tienen lugar en teatros italianos clásicos.<sup>8</sup> Es importante pues reconocer el origen dramático de estas técnicas, cuyo cuestionamiento de las convenciones artísticas (la “ilusión teatral”) y sus espacios jerarquizados (escenario, platea, palco, bambalinas) se traslada posteriormente a lugares de naturaleza igualmente “escenográfica”, como el Cabaret, el Café o el Ateneo. El grupo de Marinetti jugaba con este elemento teatral de la *serata*, rompiendo a conciencia sus lógicas para provocar la mayor indignación posible en su audiencia: “siempre, tras la acostumbrada lectura de manifiestos, versos y posteriormente *parole in libertà*, . . . acababan en una avalancha de puños, escupitajos y verduras que volaban de un lado al otro del teatro” (Granés 22). En los llamados “espectáculos dadá”, el grupo zuriqués de Tzara reproducía escenas similares a las

---

<sup>8</sup> Trieste (1910, Teatro Rossetti), Milán (1910, T. Lirico), Turín (1910, T. Chiarelli), Nápoles (1910 T. Mercadante), Venecia (T. La Fenice), Roma (T. Constanzi, 1913) y Perugia (1914), Bolonia (Teatro del Corso) (Rainey et al. 9).

aquí descritas. El caos y la confusión era su forma de derribar cualquier ordenación estética, ética o social. En tales espectáculos dadá se entremezclaban insultos, lecturas de manifiestos políticos, poemas simultáneos, disfraces, cacofonías, poemas fonéticos y ruido, mucho ruido.<sup>9</sup> Así lo explica Breton, protagonista de este tipo de espectáculos en París: “Es necesario reconocer que el objetivo primordial detrás de los espectáculos dadá fue siempre provocar la mayor confusión posible, y que en el espíritu de los organizadores nada prevalecía tanto como el llevar al colmo el malentendido entre el escenario y la sala” (120). García Lorca adopta este principio de provocación y “borrado de líneas” (entre escenario y público) como elemento central en *Comedia sin título*. Como es esperable, el ataque del Autor desata un encendido debate en el que participan espectadores y miembros del gremio teatral. Primeramente, el Autor se enzarza en una discusión con el Espectador 1, el cual le recrimina que no acude al teatro a escuchar “cosas desagradables” ni a recibir “lecciones de moral”, a lo cual el Autor le contesta:

No estamos en el teatro. Porque vendrán a echar las puertas abajo. Y nos salvaremos todos. Ahí dentro hay un aire de mentira y los personajes de las comedias . . . se callan su verdadera angustia. Por eso yo no quiero actores sino hombres de carne y mujeres de carne, y el que no quiera oír que se tape los oídos. (142)

Aquí vemos cómo García Lorca emplea una clara oposición entre el interior del teatro al uso, donde reina la mentira y la artificiosidad, y el exterior o el “afuera”, espacio de la “verdad” y de la “vida”, donde habitan los “hombres de carne y mujeres de carne”. Así, la salvación de “todos”, los del interior y los del exterior, se producirá porque [ellos] “vendrán” a derribar las puertas de este espacio de impostura. La salvación a que se refiere el Autor no es únicamente artística, sino política y también vital. Recordemos igualmente que las *seratas* de los futuristas italianos en la década de 1910, inspirándose en el teatro de variedades y el cabaret, ofrecían un repertorio dinámico y heterogéneo en el que interpelaban directamente al público, sin faltar la provocación y el insulto. Claire Bishop, más que un rechazo al público, ve en este afán polemista del grupo de Marinetti un gesto de

---

<sup>9</sup> Para dos testimonios directos de las veladas dadaístas, ver las memorias de Hugo Ball, *La buida del tiempo*; Raoul Hausmann, *Correo Dadá*.

filia por el espectador (“spectatorphilic”), y lo sitúa como uno de los precedentes históricos de lo que será el “arte participativo” de la segunda mitad del siglo XX: “Futurist performances were not designed to negate the presence of the audience, but to exaggerate it, to make it visible to itself, to stir it up, halt complacency, and cultivate confidence rather than docile respect” (46). No obstante, como bien añade esta autora, además de preservar el proscenio como espacio divisorio, dichas *seratas* apelaban fundamentalmente a lo emocional, ya que su finalidad era despertar un sentimiento de orgullo nacional, de dinamismo beligerante y de tecnofuturismo fácilmente reconducible hacia el fascismo (47). Igualmente, dice Bishop, el llamado *proletkult* de inspiración vanguardista terminó al servicio de un partido bolchevique cuya estructura resultó cada vez más férrea y disciplinante para las masas participantes, tal y como testimonió Emma Goldman (62), mientras que las actividades dadaístas en París del grupo de Breton cayeron en la previsibilidad y el enjuiciamiento moral, sentando así las bases de la deriva partidista y academicista del próximo surrealismo francés (73). En este sentido, el elemento participativo/conversacional en *Comedia sin título* guarda una cierta tensión dinamizadora. Los diálogos en esta obra combinan la provocación exaltada con la reflexión, la emotividad con la disección analítica del hecho teatral y social, las intervenciones en la escena con las de la platea y la calle. El coro de voces en *Comedia sin título* compone así un diálogo fragmentado, un intercambio verbal en el que dos formas de entender el “teatro”, la burguesa y la revolucionaria (en este caso socialista y antifascista), entran en constante pugna en una suerte de caos orgánico, emocional y dialéctico, en el que la tirantez entre la crítica social y la crítica estética ha de mantenerse constante si la obra no quiere perder su dinamismo y su capacidad de impacto.

Para el Autor-García Lorca, el teatro ha sido usurpado al pueblo, y éste debe recuperarlo para salvarlo de su agotamiento. Recordemos aquí nuevamente la declaración de García Lorca en una entrevista al diario *Noticias Gráficas* en octubre de 1933: “El pueblo sabe lo que es teatro . . . Ha nacido de él . . . La clase media y la burguesía han matado el teatro y ni siquiera van a él, después de haberlo pervertido” (*OC* 3:549). Por su parte, cuando los obreros llegan al recinto teatral, el personaje de la Actriz reclama que cierran las puertas, produciéndose entre ella y el Autor una fuerte discusión:

*Autor:* ¡Que las abran! ¡El teatro es la escuela de todos! ¡Esta es la escuela del pueblo!

*Actriz:* No, aquí no entran. Romperán las vajillas reales, los libros fingidos, la luna de vidrios delicados, verterán elixires maravillosos conservados a través de los siglos y destrozarán la máquina de la lluvia.

*Autor:* ¡Que lo rompan todo!

*Actriz:* Amado mío. ¡Dejarán la escena inservible!

*Autor:* He dicho que abran las puertas. No quiero que se derrame sangre verdadera junto a los muros de la mentira (156).<sup>10</sup>

La actitud de la Actriz refleja aquí la resistencia al cambio de una parte del gremio actoral: “In the eyes of El Autor,” —dice Reed Anderson— “La Actriz embodies the pure sham and deceit of the conventional stage world, and, in fact, it appears that she cannot express herself at all unless in the artificial rhetoric of the traditional theater” (8). Estamos pues ante un personaje casi ventrílocuo, acomodado a su papel actoral y totalmente ajeno a los “hombres de carne y mujeres de carne” (142) que reclama el Autor para su nueva propuesta. Otros miembros del ámbito teatral muestran igualmente su rechazo a lo que están presenciando. La posición del propietario de teatro, el Hombre Vestido de Negro, no deja lugar a la duda: “¡Mano dura! ¡Mano dura! ¡Hagamos una gran rosa de cabezas rebeldes! ¡Adornemos las fachadas, las farolas, los pórticos de la arquitectura milenaria con guirnaldas de las lenguas que quieren destruir lo instituido!” (172). El Autor, una de esas “lenguas” rebeldes, no teme la llegada del pueblo al recinto teatral, su “escuela”, “la escuela de todos” (156). El nuevo teatro, como venimos señalando, es para García Lorca un espacio de encuentro y aprendizaje colectivo. Pero a diferencia de la vieja figura de autoridad del Autor clásico, asociada con el didactismo más convencional, el Autor lorquiano se expone a la dialéctica de los presentes, empeñado en transformar el hecho dramático en una experiencia

---

<sup>10</sup> Véase la conexión con *El público*, cuando el personaje del DIRECTOR, en conversación con el PRESTIDIGITADOR, grita: “Y demostrar que si Romeo y Julieta agonizan y mueren para despertar sonriendo cuando cae el telón, mis personajes, en cambio, queman la corona y mueren de verdad en presencia de los espectadores . . . Pero algún día, cuando se quemen todos los teatros, se encontrará en los sofás, detrás de los espejos y dentro de las copas de cartón dorado, la reunión de nuestros muertos encerrados allí por el público. ¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro! No vale silbar desde las ventanas. Y si los perros gimen de modo tierno hay que levantar la cortina sin prevenciones” (*El público y Comedia sin título* 155).

transgresora. El Autor sabe que este gesto puede significar, hasta cierto punto, su pérdida de estatus y de control sobre la obra, pero así lo exige su voluntad de “verdad”. Es por ello que no teme la irrupción de los Obreros y la consiguiente destrucción de la vieja escena, sinónimo de engaño. Frente a la artificiosidad de unas “vajillas reales”, de unos “libros fingidos” o una “luna de vidrio”, el Autor se pone del lado de la “sangre verdadera”, denunciando así la complacencia de la “institución artística” ante la masacre obrera. El arte, según García Lorca, debe reconectar con los intereses del “público de alpargatas”.

A este respecto, un personaje interesante es el Joven, un tipo de espectador más avezado e instruido que el resto, y que por edad y visión podrían encajar con una nueva generación de intelectuales seguidores de la “deshumanización” vanguardista propuesta por Ortega. Este personaje concibe el arte experimental como mero juego formal y de élites, un fenómeno más bien contemplativo e intelectual, y a diferencia de los que le rodean, no está escandalizado con el atrevimiento del Autor. Recordemos que Ortega y Gasset, en sus *Ideas sobre el teatro y la novela*, un ensayo compuesto en fechas tan tardías como 1946, discrepaba, más allá de la simple participación intelectual, sobre el rol activo del espectador teatral: “Teatro es por esencia, presencia y potencia, *visión* —espectáculo—, y en cuanto público, somos ante todo espectadores, y la palabra griega *théatron* —teatro— no significa sino eso: *miradouro*, mirador” (76). Al contrario que los demás espectadores burgueses, el Joven se muestra muy interesado, pero duda que este nuevo tipo de teatro pueda tener éxito entre las masas: “Creo que esa gente no lo van a dejar. ¡Es tan hermoso el teatro! ¿Qué va usted a hacer de las copas de plata, de los trajes de armiño? . . . Esa voz que ha sonado dos veces me conmueve a mí mucho más que una verdadera voz de agonía . . .”. A lo que el Autor contesta: “Todo eso ha desaparecido ya del teatro” (144). El Joven, para referirse al tipo de espectáculo que, según su particular concepción, demanda el pueblo, describe un tipo de teatro sentimental y efectista, y usando al personaje del Criado como ejemplo, afirma: “¿Lo ve usted? Ese muchacho lloraría con una historia de amor bien narrada ¡Hace falta la escena! ¡Va usted a fracasar!” (147). Sin escena, piensa el Joven, el teatro es indistinguible del drama real del Criado, entendiéndose, de la gente del común, y por tanto incapaz de despertar sus sentimientos. Frente al vanguardismo intelectualizado de las élites, la masa, según este personaje orteguiano, reclamaba la pasión y la fantasía escénica. Respecto a la concepción orteguiana del teatro, el crítico José A. Sánchez comenta:

En su *Meditación sobre el marco* [1921], Ortega y Gasset concebía la boca de escenario como acceso a un mundo otro, “el irreal”, “la fantasmagoría”, y advertía contra la conversión de la escena en una repetición de lo que el público lleva en su pecho y en su cabeza: “Sólo nos parecerá aceptable si envía hacia nosotros bocanadas de ensueño, vahos de leyenda”. (*La escena* 13)

Si bien en 1921 Ortega no había desarrollado todavía su teoría sobre la *Deshumanización* vanguardista, ya se intuye su incomodidad ante la repetición del elemento “humano/vulgar”, “lo que el público lleva en su pecho y en su cabeza”, algo que también se observa en los aires de superioridad del personaje del Joven. Como es sabido, García Lorca discrepaba claramente de esta concepción elitista del arte. Según dejó escrito en el diario *L’Hora*, en octubre de 1935, lo que en España distanciaba al teatro de la gente no era la experimentación escénica, sino precisamente su alejamiento de la “vida social”:

El teatro artístico, puramente artístico, ha fallado estrepitosamente, y lo comprenderéis en cuanto miréis cómo se ha desviado del camino, que siguieron las masas populares. Se encontró con que carecía de ambiente, de calor. Lo que pasaba es que los autores se mantenían distanciados de la vida social, y, claro, las obras parecían extranjeras o anacrónicas. El gran público acude a ver su propia vida y sus problemas. (Inglada 410)

Aquí, García Lorca defiende una vez más un teatro impuro, con “ambiente” y “calor” humano, y lo más próximo posible a las vivencias de la gente. Sin embargo, el autor granadino se mostraba igualmente crítico con el llamado “teatro de masas”, del que Piscator era sin duda uno de sus mayores exponentes. Aunque admiraba al autor alemán, veía en su propuesta un problema similar al del teatro artístico: “Lástima que fracasara por una cuestión que no llegó a ver hasta demasiado tarde. Piscator no se adaptaba completamente al gran público. Representaba obras que le parecían, y ciertamente lo eran, de mucho valor. Pero eran excesivamente cerradas. En este caso lo hizo fracasar su dogmatismo” (Inglada 411). Bien por frialdad y elitismo burgués, o por dogmatismo proletario, ambos teatros (tanto el “artístico” como el “de masas”) se alejaban, según García Lorca, del sentir general del momento. El teatro social y de vanguardia lorquiano, del que sólo nos ha quedado esta pequeña muestra, apostaba por un tipo de arte en el que experimentación y pulso social se daban la mano. Sólo atento a la “ver-



dad” de las calles, dice García Lorca, el teatro cumpliría su auténtica “misión”: “Si el autor se adapta al tipo de mentalidad media que predomina, y consigue hacer comprender claramente sus ideas a través de la obra, entonces, además del éxito cosechado, que yo creo que es subjetivo, hace la gran tarea de realizar la verdadera misión del teatro, educar a las multitudes” (Inglada 410). En consecuencia, experimentación y reconexión popular, calidad artística e igualdad social, no eran para García Lorca opciones antitéticas sino más bien complementarias. Vanguardia y transformación social, revolución teatral y política, eran para el autor, en torno a 1936, parte de una misma “misión”.

#### 5.5. RUIDO, VOZ, LUZ, “VERDAD”: UNA ESTRUCTURA DE CORRESPONDENCIAS

Retomando la confusión escenario-“realidad” que estructura esta obra, no podemos dejar de nombrar un elemento dramático decisivo: el empleo del ruido y de la luz. Esta técnica, con clara ascendencia vanguardista, es aprovechada por García Lorca con un fin específico: señalar el contraste entre lo “real-natural” y la “artificialidad” teatral. El uso del ruido por los dadaístas, por citar un ejemplo paradigmático, se contraponen a la armonía como estrategia desestabilizadora. El ruido es natural, azaroso y omnipresente en nuestras vidas, y es por tanto sinónimo de lo “real”. En un primer momento, en el Zurich de 1917, los dadaístas del Cabaret Voltaire acompañan sus espectáculos con música romántica de cámara o piezas impresionistas, pero progresivamente empiezan combinar todo tipo de estruendo con la música atonal de Satie o Schönberg, así como determinados ritmos africanos. Paralelamente, inician el recitado de “poemas simultáneos”, poemas en los que varias voces en contrapunto hablan, cantan o sollozan mientras se superponen entre sí. El poeta Hugo Ball, en su diario personal *La huída del tiempo*, explicaba este caos acústico simultáneo como “el conflicto de la voz humana con un mundo que la amenaza, cautiva y aniquila” (115). Para el artista alemán, estos espectáculos dadaístas, eran algo más que un simple pasatiempo, eran más bien “un juego de locos a partir de la nada en el que se enredan todas las cuestiones; un gesto de gladiadores; un juego con los despojos raídos; una ejecución de la moralidad y la plena pose” (129). Así, la rebelión contra todo un orden civilizatorio subyacía a estas caóticas funciones. Un caos que, recordemos, no estaba exento de sentido y dinámica propia, tal y como señala el crítico José A. Sánchez:

Coherentes con el principio “todo debe ser liberado”, los dadaístas zuriqueses hicieron del azar y la simultaneidad las claves de sus construcciones visuales, verbales, musicales . . . y escénicas . . . en las construcciones azarosas lo que se constata es la sustitución del factor causal por el factor asociativo. (*La escena* 22)

De este modo, confusión, azar, solapamiento de voces, sonidos e imágenes, funcionan para los dadaístas como estrategia liberadora regida por nuevas reglas de asociación. A este respecto, el propio José A. Sánchez comenta: “La representación de la realidad es, en efecto, un problema muy distinto al de la irrupción de lo real. En algunos casos ambas acciones pueden coincidir y la presencia de lo real puede servir para garantizar la efectividad de una representación” (*Prácticas* 9). Sánchez identifica en la década de 1990 un “retorno de lo real” en las artes escénicas europeas y latinoamericanas. En un momento donde el neoliberalismo anunciaba el “fin de la historia”, este teatro surge de la necesidad de compromiso político y social en un contexto de fuerte pensamiento único. Dice José A. Sánchez:

Frente a la disociación de lo real (reducido durante la época posmoderna al ámbito de lo privado) y la realidad (concebida como construcción ilusoria, acumulación de imágenes), en la década de los noventa resurgió la necesidad de buscar una conciliación, de encontrar vías para permitir la inclusión de lo real en la construcción llamada realidad y liberar al mismo tiempo a la realidad de su andamiaje virtual para anclarla nuevamente en el terreno de la experiencia concreta y, de ese modo, poder intervenir sobre ella. El ‘retorno de lo real’ implica también, obviamente, la opción por una práctica artística directamente comprometida en lo político y en lo social. (*Prácticas* 16)

En *Comedia sin título* hallamos ya en germen muchas de estas propuestas contemporáneas. La presencia de gritos, disparos, ruidos inconexos y envolventes, o de personas ajenas a la obra, tiene el potencial de confundir al espectador sobre si lo que está ocurriendo forma parte o no del guión, abriéndose así a reacciones no siempre previsibles. En este sentido, “lo real” puede irrumpir en la construcción de la realidad teatral, y al cuestionar las certezas del espectador, tiene el potencial de anclarle a “su experiencia concreta”. La presencia del ruido, intencionado o espontáneo, funciona aquí en oposición a una ficción teatral que ha de ser constantemente interrumpida.

Según el texto lorquiano, una vez que estalla la revolución en la calle, el caos acústico (disparos, cañonazos, bombardeos, golpes, gritos) escalará en los márgenes de la escena. Es un “afuera” estruendoso asociado a la rebeldía y a lo viviente, pero también a la muerte y a la represión armada, un sonido que disputará su espacio frente a las enoladas recitaciones de la Actriz o a las reacciones mal disimuladas de los Espectadores. Ante la muerte del Obrero por el disparo del Espectador 2, el Espectador 3 aplaude la acción, sin percatarse de la presencia del Joven: “Silencio” —dice el Espectador 3. “No lo voy a descubrir, me conviene callar”, responde el Joven (167). Es el silencio cómplice frente al asesinato obrero, extrapolable al silencio crítico de una intelectualidad acomodada. Es el mutismo que subraya la verdad como estruendo: “Denme unos algodones para taparme los oídos”, dice el Transpunte escandalizado por las palabras del Autor. “Es un rumor de sangre viva” le contesta éste (157). De este modo, la “verdad” gritada por el Autor y el rugido creciente de la rebelión compiten con las voces y el silencio burgués, y este escándalo sonoro llega al paroxismo ante el derribo de las puertas del teatro por el pueblo en armas. De este modo, la conexión entre ruido y diálogo funciona en esta pieza en un registro no siempre aparente, un registro asociativo, metafórico, que estructura la obra más allá de su supuesta dispersión. Donde algunos verán caos y desorden García Lorca encuentra correspondencias profundas, liberadoras, una nueva forma de organizar la “realidad teatral” en la que ya participa inextricablemente “lo real”.

Análogamente, la luz, natural o focal, siempre disruptiva, es igualmente empleada bajo tales principios asociativos. El Autor (llamado Lorenzo, nombre vinculado coloquialmente al sol) quiere iluminar el espacio teatral, tal y como quiere “iluminar” las conciencias dormidas, mostrar lo oculto: “Tengan la bondad de dar más luz y levantar estos telones!”, grita a los técnicos. Cuando el Autor reclama claridad, la Actriz reponde: “Eso. Luz roja, luz roja para verme las manos llenas de sangre”. Los técnicos encienden un foco rojo, a lo que el Autor responde: “¿Que pasa?! ¡Den toda la luz! ¡Iluminen el vestíbulo!” (163). El tumulto exterior sigue creciendo, y el autor reclama que “abran las puertas”. Quiere que entren los obreros y la luminosidad exterior, al tiempo que se empeña en “mirar por las claraboyas”, en “echar abajo las paredes” del teatro (163). Quiere “verdad” y sabe que tal cosa ha de provenir necesariamente de “afuera”. Antes de morir, el Autor arenga a los recién llegados: “Aquí, ¡aquí! Decid la verdad sobre los viejos escenarios. Clavad puñales sobre los viejos la-

drones del aceite y el pan. Que la lluvia moje los telares y despinte las bambalinas” (169). Con claros tintes religiosos, cristológicos si se quiere, el Autor-García Lorca anuncia la “gran revolución”, en una versión mística/milenarista del hecho revolucionario: el sacrificio y muerte del Autor salvará al teatro de sus males, al tiempo que traerá “la verdad sobre los viejos escenarios” en forma de revolución espiritual y obrera, un tono muy cercano al de José Díaz Fernández y su concepto del arte comprometido “neorromántico”.<sup>11</sup> No obstante, la propia estructura libertaria de la obra interrumpe esta deriva idealista, sacralizada y romántica del artista, anclándolo en el fértil terreno de lo real y lo concreto, lo material y lo vivo, lo confuso y lo inmediato. Acto seguido, el fuego y las bombas destruyen el recinto teatral en una conjunción de luz y sonoridad extrema, y en la que el grito desesperado de la Actriz —¿será real esta vez?—, anuncia el fallecimiento del Autor. Bajo este aparente amasijo escénico y humano, el entramado profundo de “lo real” revolucionario vertebrada esta nueva “realidad” teatral y social que plantea *Comedia sin título*.

#### 5.6. HACIA EL TEATRO DEL PORVENIR

*El artista, y particularmente el poeta, es siempre anarquista.*

*La Mañana*, 1933, entrevista a Federico García Lorca  
(cit. en José Antonio Sánchez, *La escena* 452).

Como hemos ido analizando, la confusión constante entre lo representado y lo “real” constituye la característica más destacada de esta obra, lo que la convierte en un potente dispositivo anticultural. García Lorca emplea aquí una serie de técnicas rompedoras (el uso reflexivo del propio prólogo-texto, que interrumpe la representación y transforma el teatro en foro, la confusión dialógica, el ruido, la iluminación disruptiva, la ruptura de las paredes escénicas y teatrales) que cuestionan los fundamentos de la vieja “institución teatro”, así como la organización política, social y cultural de la que surge y a la que sirve. Ahora bien, esta insurrección teatral que es *Comedia sin tí-*

---

<sup>11</sup> Aquí García Lorca acerca su discurso al “poder profético del arte” de que hablaba José Díaz Fernández en “El nuevo romanticismo”. Dice este autor: “Por algo los antiguos llamaron vate al artista más puro, al poeta lírico. Vate, es decir, adivino. La intuición es la atribución del genio, y genio, específicamente considerado, es el creador, el artista que por la gracia de su obra es semejante a un dios” (376).

*tulo* no es un mero ejercicio de demolición y crítica, sino que alberga los elementos necesarios para la construcción del nuevo “edificio” teatral: autocrítica libertaria o anticultural, participación, acercamiento a la “verdad” y los intereses de las clases populares, extrañamiento, materialidad y proximidad, sorpresa, juego, provocación. Tan sólo unos meses después de escribir el primer acto de esta obra, García Lorca es asesinado. No obstante, las “comedias irrerepresentables” lorquianas proyectan algunas líneas de fuerza de lo que será el teatro experimental político de la segunda mitad del siglo XX: es el caso del *performance art*, de los *happenings*, del *Teatro del oprimido*, presentes en experiencias como el *Situacionismo*, el *Living Theatre*, *Fluxus*, *Tucumán arde* o los trabajos de Augusto Boal, por citar algunos de los ejemplos más conocidos. Este nuevo teatro se caracterizará, al igual que *Comedia sin título*, por la irrupción de “lo real” como forma de cortocircuitar lo dramático y viceversa. El crítico Bernardo Antonio González ha señalado la correspondencia entre el “teatro postdramático” de Lehmann, teórico de la *performance*, y el teatro lorquiano de vanguardia: “As Lehmann and others emphasize, postdramatic theater is, first and foremost, a present-ation rather than a re-presentation. Performance artists exploit the immediacy and presence that are inherently theatrical—theater is the site not only of ‘heavy bodies’ but of real gathering, Lehmann remind us” (233). Así, no sólo “actores de carne” y público “de carne” concurren en *Comedia sin título*, sino la posibilidad de un “nosotros” metapolítico que, en el caso de la España contemporánea, continúa fragmentado tanto por las anomalías de la memoria histórica nacional como por la atomización propia del momento. Pero diremos más, el elemento de inmediatez específicamente teatral que señala Bernardo A. González, combinado con la apuesta vanguardista lorquiana, sitúan a *Comedia sin título* en el intersticio movedizo entre lo representado y lo presente, entre la “realidad” y lo “real”, entre la cultura y la “vida”, un intersticio necesariamente anticultural y en consecuencia explorable en las diferentes puestas en escena. Si bien es cierto que García Lorca no gustaba de dejar cabos sueltos como director escénico, siempre atento al ritmo y a la “matemática”, no es menos cierto que *Comedia sin título* se presta a un punto de imprevisibilidad no sólo inevitable, sino diríamos que deseable.<sup>12</sup> Las versiones más atrevidas, como la de Lluís Pasqual (Ma-

<sup>12</sup> Respecto a la meticulosidad “matemática” de García Lorca, comenta José Antonio Sánchez: “La insistencia en los principios de matemática y musicalidad es una

drid, 1989), han sabido aprovechar este rasgo tan consustancial al texto original.

Así describe María M. Delgado el estreno español de esta obra:

Alternative theatrical configurations undermined the spectators sense of themselves as a cohesive group. House lights were not dimmed. The Author —conceived as a director-like figure— observed rehearsals from his stage management desk in the stalls. Unexpected noises infiltrated the auditorium. The air conditioning was switched off part-way into each performance. Actors were planted in the audience. ‘Rehearsals’ were disrupted by the tensions erupting outside the stage. Eventually panic set in as the boundaries between the private space of the auditorium and the undefined public space of the world beyond collapsed. Disorder enveloped the auditorium as an explosion ruptured a section of the stage. Spectators rushed out in haste, unaware that this was an illusion conjured by Pasqual and his scenographer Puigserver. (213)

Con motivo de este estreno, Carlos Galindo, crítico del diario ABC, calificó el acto de “terrorismo teatral” (Delgado 217). De este modo Lluís Pasqual y Puigserver actualizaban la “encerrona” lorquiana, ideada con más de medio siglo de antelación, consistente en enseñar al público burgués “las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír”. La irrupción de “lo real” en forma de desorden y pánico entre la audiencia era sin duda un efecto buscado por el director artístico. El éxito de esta puesta en escena, en gran medida, consistió en saber combinar elementos artísticos y extrateatrales, realidad ficcional y vital. Este estreno de Lluís Pasqual hemos de situarlo en esta nueva sensibilidad política del teatro emergente señalada por José A. Sánchez, lo que Claire Bishop llamará el “giro social” (“The Social Turn”). Las distintas iteraciones de este te-

---

constante en su labor como director de escena. José Caballero, que colaboró en el diseño para la puesta en escena de *Yerma* en 1934, recordaba la intención del autor de que todo funcionara ‘con la misma precisión de un mecanismo de relojería, sin un solo fallo’ . . . ‘Tiene que ser matemático’, fue una de las consignas que lanzó repetidamente durante los ensayos de *Bodas de Sangre*” (*La escena* 22). En contraste, recordemos aquí las declaraciones de García Lorca a *La Voz* de Madrid del 7 de abril de 1936, donde comenta sobre *Comedia sin título*: “Ahora estoy trabajando en una nueva comedia. Ya no será como las anteriores. Ahora es una obra en la que no puedo escribir nada, ni una línea, porque se han desatado y andan por los aires la verdad y la mentira, el hambre y la poesía. Se me han escapado de las páginas. La verdad de la comedia es un problema religioso y económico-social” (Rodrigo 292).

atro social-participativo en la década de 1960 y 1990, según Bishop, deben ser examinadas críticamente y en función de su contexto, sin descartar sus hallazgos y logros, pero sin caer en un culto vacío a la “participación artística” como trasunto de la participación política radical. Desde una perspectiva libertaria, pensamos, el prisma crítico ha de estar siempre atento a la cristalización de las llamadas “culturas libertarias”, o en este caso, de las “artes participativas”, supuestamente contrarias al neoliberalismo y radicalmente democráticas. Dice Ibáñez: “No existe una cultura libertaria . . . , y si por casualidad, algún día, viniese a crearse una, sería necesario que nuevas generaciones de libertarios se lanzasen a romperla en mil pedazos, sin la menor contemplación” (“¿La cultura libertaria?” 109). Una “contracultura libertaria”, o un arte “colectivo” sin constante escrutinio y adaptación a las circunstancias históricas, sociales y geográficas concretas, es un arte muerto en términos políticos.

En conclusión, este teatro que propugnaba el García Lorca vanguardista, y que continuaron las nuevas tendencias hasta nuestros días (y del que sólo hemos apuntado algunos ejemplos), nace de una “muerte”, la del teatro convencional, así como la del “autor-director” como rector de los designios y sentidos de la obra, algo que la teoría literaria estructuralista de los años 60 calificaría como la “muerte del autor”: “As Roland Barthes reminded us in 1968, —dice Bishop— authorships (of all kinds) are multiple and continually indebted to others. What matters are ideas, experiences and possibilities that result from these interactions” (9). Ideas, experiencias, posibilidades, he aquí la gran aportación metapolítica del arte más atrevido, sin la carga de Sísifo por levantar el “nuevo mundo” por sí solo. La inmolación del personaje-Autor, en el *clímax* revolucionario de *Comedia sin título*, apunta ya a la necesidad de compartir el poder del teatro entre sus profesionales, la platea y las calles, así como a la relación existente entre un arte transformador y los movimientos insurgentes. Este acto “anticultural” propuesto aquí por García Lorca desnuda la tramoya representativa del viejo teatro, se inmola ritualmente y nos cede el relevo a los presentes. En consecuencia, la “muerte” del autor en *Comedia sin título* no habla ya de imposibilidad o “fracaso” del arte, sino de una necesaria colaboración, que no suplantación o sustitución, entre el teatro experimental y el torrente transformador de los movimientos sociales y políticos en lucha. Este “guante” lorquiano, al pie del escenario (o del laberinto), sigue emplazando a quien quiera recogerlo.

## CAPÍTULO 6

### CRISIS DEL ESTADO (O LA CRÍTICA A LA REPRESENTACIÓN POLÍTICA)

#### **Alberto Sánchez y la escultura como camino popular**

*No te acerques a Alberto si tienes un alma corta de sentidos y no te canta un pájaro apasionado en el alma.*

Miguel Hernández (*Obra completa* 2167).

LA obra de Alberto Sánchez Pérez (Toledo 1895–Moscú 1962) — pintor, dibujante, ensayista y sobre todo escultor, comúnmente conocido como “Alberto”—<sup>1</sup> es un perfecto ejemplo de la búsqueda de lo popular/revolucionario en el vanguardismo peninsular. Artesano panadero de oficio, militante comunista fallecido en el exilio ruso, se le considera el más conocido de los escultores “desconocidos” del periodo. Junto con Benjamín Palencia (sin olvidar la presencia del joven escultor Pancho Lasso), comienza a dar forma, alrededor de 1927, a una importante línea de renovación artística cuya apuesta política y estética entremezcla la desnudez del paisaje cercano con elementos de la vanguardia internacional. La elección del pueblo vallecana y su árido paisaje, escenario de los múltiples paseos que dan origen a esta escuela, se corresponde según Alberto “con el deliberado propósito de poner en pie el nuevo arte nacional que compitiera con el de París” (Bozal, *Arte* 558), en un momento en que el foco francés acaparaba todo el interés vanguardista. Tal “poética” vallecana, término que pre-

---

<sup>1</sup> A este respecto, dice Picasso: “Todos le llamábamos Alberto, y ya casi nadie se acordaba de su apellido. Alberto, a secas, era suficiente, porque sólo había un Alberto” (Azcoaga 17).



ferimos al de “escuela”,<sup>2</sup> ha sido sintetizada así por el crítico Jaime Brihuega:

... el acuerdo poético que funde en un mismo lenguaje formas propias de la modernidad internacional con referentes visuales que aluden a una identidad cultural ancestral y telúrica. Un lenguaje que, además, encuentra en el vocabulario del arte prehistórico elementos para cristalizar la identidad de muchos de sus estilemas formales, logrando así una comprensión mágica del tiempo histórico que media entre el pasado primigenio, el presente activo y el porvenir deseado (*Forma* 23).

Esta poética de Vallecas fue formulada en sendas publicaciones aparecidas en los primeros años de la Segunda República: *Los nuevos artistas españoles* (1931), de Benjamín Palencia, y *Palabras de un escultor* (1933), del propio Alberto Sánchez. Con los paisajes de este pueblo madrileño como referente físico, dicha corriente tuvo su plasmación en diferentes regiones, tanto nacionales (Castilla, Aragón, País Vasco, Cataluña, Levante) como, con motivo del exilio republicano, internacionales (Patagonia, México, Siberia). Durante estos primeros años, Alberto realiza esculturas como *Bailarina* (1927–29), *Maternidad* (1930) o *Toro bramando en su soledad* (1930), así como dos de sus obras más famosas y por desgracia desaparecidas, el *Monumento a los pájaros* (1930–36) o *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (1937). En pintura, la poética vallecana de Alberto se re-

---

<sup>2</sup> El término “escuela de Vallecas” es un término discutido, ya que surge entre la crítica muy *a posteriori*, siendo el propio Alberto quien lo formule en un conocido texto dictado a Luis Lacasa en 1960, y recogido por *Litoral* en marzo de 1971. Dice Alberto: “Durante un periodo bastante largo, a partir de 1927, más o menos, Palencia y yo nos citábamos casi a diario en la Puerta de Atocha, hacia las tres y media de la tarde, fuera cual fuese el tiempo. Recorriamos a pie diferentes itinerarios; uno de ellos era por la vía del tren, hasta las cercanías de Villaverde Bajo; y sin cruzar el río Manzanares, torcíamos hacia el Cerro Negro, y nos dirigíamos a Vallecas. Terminábamos en el cerro llamado de Almodóvar, al que bautizamos con el nombre de “Cerro Testigo” porque de ahí había de partir la nueva visión del arte español... De todo esto surgió la idea de lanzar una nueva escuela, la Escuela de Vallecas. Tomamos la cosa con verdadero fanatismo. Nos dimos a coleccionar piedras, palos, arenas y todo objeto que tuviera cualidades plásticas” (“Sobre la Escuela” 47). Con base en este texto, la crítica posterior distinguió entre una “primera Escuela de Vallecas” (anterior a la dictadura franquista), y objeto de nuestro estudio, y una “segunda”, surgida en torno a Benjamín Palencia en el Madrid de la posguerra. Por nuestra parte, nos decantamos por el término “poética”, “corriente” o “grupo” de Vallecas, ya que, independientemente de la existencia formal de una “escuela”, nos permite una lectura más flexible de las afinidades estético-ideológicas entre artistas del momento.



Figura 3. *Boceto para el decorado central de “Fuenteovejuna”*, de Alberto Sánchez (1932–1933). Archivo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. ©MNCARS, Madrid, 2023.

fleja claramente en la escenografía de *Fuenteovejuna* (1933) y la del ballet *La romería de los cornudos* (1933), que el toledano realiza para la compañía teatral La Barraca, por citar dos ejemplos importantes. (ver fig. 3).

No obstante, el camino hasta esta apuesta estética fue particularmente complejo para el autor. Desde los siete años ejerce diferentes oficios manuales en su Toledo natal (porquero, repartidor, herrero, zapatero, escayolista), alguno de los cuales continúa tras el traslado familiar a Madrid en 1907. Allí se inicia en la escultura y las artes en las “casas del pueblo” socialistas, donde conoce al pintor y dibujante Francisco Mateos, al tiempo que trabaja como panadero en horario nocturno. Artesano y autodidacta, en 1922 traba amistad con el artista uruguayo Rafael Barradas en el madrileño Café de Oriente, encuentro que resultará decisivo en su exploración posterior. Por estas fechas comienza a frecuentar el Museo del Prado y el Arqueológico Nacional, donde se familiariza con el arte ibero y otras manifestaciones del arte antiguo y prehistórico. Comenzará aquí una particular y fructífera

interpretación de estas fuentes que, unida a la influencia de Barradas, pondrá en diálogo con las nuevas tendencias estéticas (cubismo, constructivismo, surrealismo). Se observa así desde el principio un deseo deliberado de la poética vallecana por anclar lo que las vanguardias internacionales tienen de experimental y novedoso en lo local y ancestral, lejos de cierto cosmopolitismo *snob* del periodo (Brihuega, *Forma* 23). Cada vez más presente en los círculos artísticos e intelectuales de la capital, en 1925 participa en la famosa Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos que se celebra en el Retiro, la cual aspira a renovar el panorama artístico madrileño. En esta misma línea, su propuesta vallecana junto a Palencia atrae a partir de 1927 a una amplia nómina de artistas e intelectuales que participan de sus tertulias y paseos artísticos por el sur de la capital, o que sienten algún tipo de afinidad por esta nueva forma de conciliar vanguardia y territorio.<sup>3</sup> El periodo republicano viene acompañado de cierta estabilidad económica para Alberto (trabaja ya como docente en El Escorial) al tiempo que goza del reconocimiento general entre la intelectualidad republicana (ver nota 1). Comparte amistad e inquietudes, entre otros, con figuras como Pablo Neruda, Rafael Alberti, José Bergamín, el citado Pablo Picasso, Raúl González Tuñón, Miguel Hernández, Maruja Mallo, César Vallejo y Federico García Lorca. Vinculado desde el comienzo a los proyectos culturales de la Segunda República, Alberto actúa como vocal en las Misiones Pedagógicas, y como dijimos, diseña escenografías para el proyecto teatral La Barraca, actividad que continuará durante la guerra con obras de Cervantes, Bergamín y Altolaguirre. En 1938, es enviado a Moscú por el gobierno republicano en calidad de profesor de dibujo de los niños exi-

---

<sup>3</sup> Elaborar una lista completa de integrantes de esta “poética” resultará siempre arbitrario, y en algunos casos contradictorio. Teniendo en cuenta este hecho, y basándonos en los estudios de Jaime Brihuega, señalaremos una constelación de pintores, escultores, arquitectos y escritores que, entre 1927 y 1937, mantuvieron relación artística con Alberto Sánchez y Benjamín Palencia como parte de la renovación vanguardista desde coordenadas locales: “Maruja Mallo, Juan Manuel Díaz Caneja, Antonio Rodríguez Luna, José Moreno Villa, Nicolás de Lekuona, Enric Climent, Antonio Ballester, Eduardo Díaz Yepes, Luis Castellanos, Francisco Mateos, Rafael Pérez Contell, Timoteo Pérez Rubio, Ángel Ferrant, Francesc Badía, José Renau, Jorge Oteiza, Enrique Garrán, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Gil Bel, José Herrera Petere, Pablo Neruda, Luis Felipe Vivanco, Raúl González Tuñón, Luis Lacasa, Fernando Tudela, Moreno, Rivaud . . .” (11). Como veremos a continuación, en el caso de Josep Renau, Rodríguez Luna y Francisco Mateos, la Segunda República y su creciente polarización (o partidización) marcará una distancia entre estos autores y la poética albertiana.

liados, donde permanecerá hasta su muerte en 1962. Por desgracia, una parte muy importante de su obra “vallecana” (1927–1937) desapareció durante los conflictos bélicos europeos (Guerra civil española y Segunda Guerra Mundial) y de ella sólo se conservan bocetos, notas, fotografías (Amo Valcárcel 36). El resto se halla disperso en diferentes museos y colecciones privadas, y aunque goza del reconocimiento de los especialistas, su obra en gran medida sigue siendo desconocida para el gran público.

Una de estas obras perdidas durante la guerra se presta especialmente al análisis libertario (ajeno a las lógicas del Estado) aquí propuesto: *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (1937). Esta escultura, con sus más de doce metros de altura, se convirtió junto con el *Guernica* de Picasso en una pieza emblemática del Pabellón de la República en la Exposición Internacional de 1937 (Cabañas Bravo 160), celebrada en París entre mayo y noviembre de ese mismo año. Situada a la puerta de dicho pabellón, un edificio racionalista diseñado por Josep Lluís Sert y Luis Lacasa Navarro, de la escultura original conservamos las fotos y una serie de maquetas en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid (una en yeso patinado de 184,5 cm, y otra en madera de cedro, de 38,8 cm) y en el Museo de Santa Cruz de Toledo (maqueta en escayola, de 20,2 cm). También existen dos réplicas, una de menor tamaño hecha en bronce, y situada en la Plaza de Barrio Nuevo de Toledo, realizada en 1991 por Gabriel Cruz Marcos y Félix Villamor; además de una réplica aproximada hecha en cemento (18,7 metros y siete toneladas), situada a la puerta del citado Museo Reina Sofía de Madrid. Dicha réplica, ya totalmente ligada a la imagen del museo, fue creada por el escultor Jorge Ballester, sobrino de Josep Renau, en 2001, con motivo de una exposición temporal sobre Alberto.<sup>4</sup>

La escultura original de *El pueblo español* tenía 12.5 metros de altura, a modo de columna u obelisco, y estaba realizada en cemento. En la base, encontramos una contundente rueda de molino original, y el cuerpo de la obra se extiende verticalmente, de forma estilizada y ondulada, hasta una cabeza coronada por una estrella, originalmente roja. En la parte superior, a dos tercios de la base aproximadamente, se observa un breve brazo sobre el que se apoya una paloma blanca. La escultura es de color cemento claro (con excepción de la estrella

---

<sup>4</sup> Para un texto conmemorativo en el 80 aniversario de esta escultura, véase Copeiro Alfredo, et. al. *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*.

roja), y toda la superficie está surcada por hendiduras verticales a modo de surcos o sendas, e igualmente salpicada por agujeros, incisiones o cráteres que podrían recordar la superficie moteada de un cactus o de la luna. Por otra parte, la marcada verticalidad de la columna forma un gesto en espiral desde la base, con una profunda incisión en la parte inferior que evoca unas extremidades entrecruzadas, así como una suerte de “fajín” que asciende desde la cintura hasta la parte superior. En esta primera descripción, nótese, hemos empleado una serie de referentes (naturales, antropomórficos, rurales, agrícolas, religiosos, telúricos o cósmicos) con una potente y evasiva capacidad de evocación. Esta elección no ha sido para nada arbitraria, ni original, ya que todos ellos pertenecen, como veremos, al imaginario estético y político albertiano. El propio título-poema, *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, participa de esta extraña aleación de materia y palabra subversiva que asociaremos a esta escultura en nuestro análisis (ver fig. 4).

Alberto Sánchez es invitado a participar en la citada exposición de París de 1937 por el propio Lacasa (cuñado de Alberto) y por Josep Renau, figura central en la organización del pabellón republicano.<sup>5</sup> El escultor abandona su actividad militante en plena guerra y se traslada a la ciudad francesa a trabajar *El pueblo*, lo cual nos da una idea de la importancia de esta escultura y de este evento. La posición privilegiada en que se ubicó dicho trabajo, presidiendo la entrada del Pabellón, también indican el protagonismo de Alberto en el contexto de dicha exposición. No tenemos constancia sobre quién decidió situarla a la entrada, o si fue decisión del propio escultor, aun-

---

<sup>5</sup> Josep Renau Berenguer (Valencia, 1907–Berlín 1982). Pintor, fotomontador, cartelista y muralista valenciano, figura decisiva en la escena político-cultural republicana. Dirigió la importante revista de orientación marxista *Nueva Cultura*. Como artista destacó por su desarrollo del fotomontaje político (bajo el influjo del alemán John Heartfield, el dadaísmo y el constructivismo ruso), sus carteles en favor de la Segunda República, y ya en el exilio, por su colaboración con el muralista mexicano Álvaro Siqueiros y su extensa obra realizada en la República Democrática Alemana. Afiliado al PCE desde 1931, en 1936 es nombrado Director General de Bellas Artes de la Segunda República; realiza dos tareas fundamentales: organizó el traslado de las obras del Museo del Prado de Madrid, primero a Valencia y posteriormente a Suiza, y fue uno de los principales encargados, junto con el entonces embajador republicano en París Luis Araquistain, el filósofo José Gaos y los escritores Max Aub y José Bergamín, del Pabellón republicano en la Exposición Internacional de París en 1937. Para un estudio detallado sobre el papel de Josep Renau en la organización de este pabellón ver Mendelson, “Josep Renau y el Pabellón de España en la Exposición de París de 1937”; Cabañas Bravo, “Renau y el pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí”.



Figura 4. *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (maqueta en yeso, 184,5 cm de altura), de Alberto Sánchez (1937). Archivo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. ©MNCARS, Madrid, 2023.

que sí tenemos alguna pista sobre la organización del espacio expositivo. Dice Renau: “. . . si se trataba de una obra inmueble (pintura mural, por ejemplo) el artista invitado podía escoger libremente el emplazamiento que considerase más adecuado a su colaboración, de acuerdo —naturalmente— con los planes y planos de los arquitectos constructores del pabellón” (Basilio 16). Lo que sí sabemos con certeza es de la importancia de Alberto en el proyecto general, y del éxito de su escultura en particular. El filósofo José Gaos, comisario general de la exposición, dice en carta a Negrín el 21 de Julio de 1937:

Aparte de Lacasa y Sert, creo indispensable a Alberto, cuya inventiva y algo más, cuyo genio es una esperanza para subsanar deficiencias como las producidas precisamente en lo popular. Así, gracias a la presentación que va a dar a la cerámica, ocupará con ésta mucho de lo primitivamente pensado, y es posible que la sección entera sea presentable como una exposición de cerámica. (cit. en Cabañas Bravo 162)

Y acto seguido añade Gaos: “Su escultura de la entrada del pabellón es también el éxito más general de éste. Place a los doctos y a los indoctos. Y ha sido una sorpresa. Lo que no ha sido la gran pintura de Picasso, cuyo éxito estaba descontado” (cit. en Cabañas Bravo 162). Así, esta pieza escultórica, debido a su complejidad intrínseca, a su relevancia y a la complejidad de su momento expositivo, nos sitúa ante un debate central al arte vanguardista republicano, un debate en apariencia estético, pero con un fuerte componente ideológico. Uno podría decir lo mismo de otras muchas obras del pabellón, o incluso del periodo, pero pensamos que en *El pueblo* concurren una serie de circunstancias (internas y externas, textuales y extratextuales) que la hacen única, y que deben ser desarrolladas con detenimiento. El objeto artístico, la poética del autor, su posición dentro del campo artístico y político, y las circunstancias concretas de su producción/recepción serán parte integral de este análisis, ya que la disputa “estética” en torno a *El pueblo*, en nuestra opinión, encubre una lucha institucional-representacional mucho más profunda.

## 6.1. EL ARTESANO, EL ESCULTOR Y EL ESTADO

De la carrera escultórica de Alberto, el crítico Valeriano Bozal nos dice:

. . . El trabajo [de Alberto] sobre la materia tiene mucho de artesanal y bien poco de retóricamente heroico, a diferencia de lo que sucede con los obreros y campesinos del realismo socialista. La materia misma no responde ni al ‘esencialismo nacionalista’ que habla de *orígenes*, ni al ‘esencialismo ontológico’ que alumbra en ella la verdad de las cosas . . ., es lo próximo que se hornea, que se moldea . . . (“Alberto” 121)

Es decir, según Bozal, la obra de Alberto escapa a una serie de paradigmas estéticos del primer tercio del siglo XX español: distante de las anteojeras ideológicas y artísticas del “realismo socialista”, extraña al “esencialismo nacionalista”, que en su caso le separaría del noventayochismo castellanizante o del arte casticista, e igualmente apartada de un “ontologismo esencialista” en el que situaríamos la “poesía pura” juanramoniana y sus epígonos. Aquí radica la novedad de la llamada poética de Vallecas, que en el caso de Alberto, encontramos plenamente vigente entre 1927 y 1937. Una forma de vanguardia “impura”, popular, heterogénea y politizada con la mirada puesta en la transformación social y cultural del país, y de la que *El pueblo español* sea tal vez su obra más destacada. En Mayo de 1936, tras su célebre ensayo “Por una poesía impura” (1935), Neruda publica un artículo en *El Sol* titulado “El escultor Alberto”, un intento por reivindicar la obra de su amigo escultor ante la displicencia con que fue recibida su reciente exposición en Madrid. El chileno describe así a Alberto:

[un artista] subiendo desde las pisadas del instinto hasta la inteligencia impura y verdadera. Es un árbol. Es Alberto, sin duda, la más arriesgada aventura de la plástica española; la más atrevida exploración dionisiaca del mundo ibérico. Mientras los viejos artistas —hablo sólo de los dignos— se agarran a la rosa y la ejecutan en interminables aforismos de odio senil, la juventud madura y seca de Alberto da golpes de cabeza de martillo a lo desconocido . . . Su mundo formidable disgustará y asustará al barbudo confitero poético, al eclesiástico en miniatura, y en general al terrible burócrata productor de ‘arte’ vendible, comestible . . . (Olivares Briones 301)

De acuerdo con el crítico Edmundo Olivares Briones, aquí Neruda reivindica indirectamente su por entonces poco valorada *Residencia en la tierra*, al tiempo que asesta un fuerte golpe a la estética de la “poesía pura” y al liderazgo de Juan Ramón Jiménez. Polémicas al margen, la “impureza” escultórica de Alberto que señala Neruda, así



como su cercanía con lo artesanal, tal y como apunta Bozal, merecen ser enfatizadas, ya que en ellas subyace toda una concepción albertiana en torno al arte: un arte a un tiempo manual e intelectual, un arte integrado en lo social y en el quehacer transformador y funcional de las gentes. Ya en la segunda mitad del siglo XIX, ante la imparable producción industrial en serie, los prerrafaelitas y el movimiento *Arts & Crafts* en Inglaterra proponían elevar la artesanía a la categoría artística, en un intento por dignificar el trabajo de los obreros manuales y su entorno.<sup>6</sup> Autores como William Morris o John Ruskin fueron muy influyentes en el obrerismo español, y en particular en el anarquismo, como bien ha estudiado Lily Litvak: “Los anarquistas reciben de Ruskin esa mezcla de economía, moral y estética, pero señalan las razones económicas con más precisión que Ruskin” (*Musa libertaria* 158). Alberto Sánchez, en gesto inverso al de estos movimientos ingleses decimonónicos, aunque con fines parecidos, pretende hacer del arte una nueva forma de artesanía, devolviendo así a la escultura su carácter de cuerpo “que se hornea, que se moldea”. Economía, moral y estética son cuestiones, como a continuación veremos, inextricablemente conectadas a su trabajo.

Artista vinculado al comunismo y a grupos socialistas, la obra de Alberto en general, y en particular esta escultura, nos parecen un perfecto ejemplo del entrecruzamiento entre las dinámicas políticas libertarias y el arte de vanguardia. Más allá de sus adscripciones ideológicas personales, o precisamente por ellas, la heterodoxia estética de su escultura resulta central a nuestro análisis, y al propósito de este libro. La concepción albertiana de la obra de arte como proceso inextricable de lucha e indagación popular condensan muchas de las tensiones estético-institucionales de las vanguardias en España. Se da la aparente paradoja, e insisto, sólo aparente, de que una escultura que tiende a ser asociada al oficialismo republicano o al comunismo pro-republicano, contiene muchos más puntos de fuga libertarios que gran parte de la producción estética del anarquismo

---

<sup>6</sup> William Morris (1834–1896), fundador del movimiento *Arts & Crafts* y estrechamente ligado a los prerrafaelitas así lo explicaba en un texto de 1888: “Lo he dicho bastantes veces, más lo diré una vez más, ya que es parte esencial de mi defensa de la artesanía: mientras el hombre permita que su trabajo diario no sea más que una faena monótona, su búsqueda de la felicidad será en vano. . . . Sí, sí que necesitamos con urgencia un sistema de producción que nos proporcione un entorno bello y una ocupación agradable. . . . Tenemos razón al anhelar que una artesanía sensata vuelva a este mundo. . . .” (166).

militante del periodo. De este modo, y por motivos (estéticos, e histórico-políticos) que analizaremos en detalle, interpretaremos *El pueblo español* en función de su capacidad para escapar a las lógicas representativas estatales, partidistas o nacionalistas, así como al “arte político” concebido como mero vehículo de propaganda. He aquí la particularidad de esta escultura y de este momento del arte de vanguardia español.

Recordemos aquí que la crítica anarquista a la dominación estatal es uno de los principales puntos de confluencia teórico-prácticos del multiforme movimiento libertario. Dos son sus refutaciones principales al complejo político/económico conocido como Estado, y que lo diferencian de otras corrientes ideológicas revolucionarias. A saber, a) que el ente estatal es origen y sostén del sistema de dominación capitalista, al cual ayuda a perpetuarse y expandirse mediante el afianzamiento de las jerarquías sociales (clase, género, nacionalidad, etnia, saberes); b) que el ente estatal, bajo la falsa pretensión de fomentar y preservar la riqueza social, cultural y epistémica, tiende inexorablemente a la aniquilación de toda diferencia. Partiendo de estas dos premisas, y dada la necesaria correspondencia entre medios y fines que subyace a toda *praxis* libertaria, el anarquismo histórico descarta la conquista del poder estatal como estrategia revolucionaria. En lo relativo a la relación Estado-cultura (punto b), el anarquista alemán Rudolf Rocker publica en 1937 su obra magna *Nationalism and Culture*, cuya tesis podría resumirse así:

Political power always strives for uniformity. In its stupid desire to order and control all social events according to a definite principle, it is always eager to reduce all human activity to a single pattern. Thereby it comes into irreconcilable opposition with the creative forces of all higher culture, . . . They are efforts in opposite directions which will never voluntarily unite and can only be given a deceptive appearance of harmony by external compulsion and spiritual oppression. (82)

En la convulsa década de 1930, el control “programático” sobre el tipo de arte conveniente a la “revolución” se extendió por igual en aparatos estatales, partidos, sindicatos y movimientos radicales de distinto signo, incluido el anarquismo más “purista” o dogmático. De este modo, tanto el Estado como aquellos grupos políticos que, consciente o inconscientemente, reproducían sus lógicas centrípetas y uni-

formizantes, se convierten para Rocker en los principales obstáculos para el impulso creativo y transformador de la cultura, que aquí equipararemos al impulso libertario/vanguardista. Así, la lucha del vanguardismo antiburgués por transformar la institución artística y sus lógicas representativas no sólo topa en estos años con resistencias internas, sino con fuerzas políticas externas que, atendiendo a sus fines particulares, aspiran a instrumentalizar dicho proceso.

A una conclusión similar a Rudolf Rocker llegan León Trotski, André Breton y Diego Rivera en su famoso manifiesto *Por un arte revolucionario e independiente* (1938), fruto de su participación directa en diversas revoluciones durante el primer tercio del siglo XX: “El arte no puede someterse sin decaer a ninguna directiva externa y llenar dócilmente los marcos que algunos creen poder imponerle con fines pragmáticos extremadamente cortos” (Trotski, “Por un arte”). Con la revolución mexicana, rusa, y española como fondo, y ante una inminente conflagración europea, muchos artistas e intelectuales son perseguidos no sólo por la reacción ultraderechista, sino por una parte de las fuerzas surgidas desde la izquierda. Una característica de este manifiesto es que tiende la mano a las diversas ramas de la izquierda revolucionaria, atacando al mismo tiempo a sus derivadas más sectarias:

La finalidad de este manifiesto es hallar un terreno en el que reunir a los mantenedores revolucionarios del arte, para servir la revolución con los métodos del arte y defender la libertad del arte contra los usurpadores de la revolución. Estamos profundamente convencidos de que el encuentro en ese terreno es posible para los representantes de tendencias estéticas, filosóficas y políticas, aun un tanto divergentes. Los marxistas pueden marchar ahí de la mano con los anarquistas, a condición de que unos y otros rompan implacablemente con el espíritu policiaco reaccionario, esté representado por José Stalin o por su vasallo García Oliver. (Trotski, “Por un arte”)

Ciertamente relevante es la equiparación de Stalin con el anarquista García Oliver, entonces Ministro de Justicia de la Segunda República y figura central de la FAI, corriente “purista” de la CNT sumida a la sazón en la compleja tarea de gobernar la Segunda República y salvaguardar los avances revolucionarios. En lo que respecta a la autonomía artística, el manifiesto propone: “en lo que respecta a la creación intelectual [la revolución] debe desde el mismo comienzo establecer y garantizar un régimen anarquista de libertad individual. ¡Ninguna

autoridad, ninguna coacción, ni el menor rastro de mando!” (Trotski, “Por un arte”). A juzgar por estos textos, resulta evidente que muchos artistas de vanguardia revolucionarios de la década de 1930 rechazan la intromisión de los aparatos políticos en su quehacer artístico e intelectual, sin que ello signifique el abandono de sus ideas políticas. El caso de Alberto Sánchez y la Segunda República será paradigmático de esta situación. Así, con el fin de contextualizar nuestra lectura de *El pueblo español*, situaremos esta escultura tanto en el conjunto de la poética albertiana como en el decisivo momento histórico de su producción, exposición y recepción.

## 6.2. LOS AÑOS REPUBLICANOS DE ALBERTO: POLÉMICA Y SUPERACIÓN DEL “ARTE PERSONAL”

Son pocos los documentos que conservamos sobre la actividad del artista desde sus inicios en la corriente vallecana (*circa* 1927) hasta su marcha definitiva de España (1938). No obstante, una serie de textos clave del periodo pueden ayudarnos a profundizar en la pugna político-poética que precede a la producción de esta escultura: la conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid y publicada en *CNT* (1932), sus escritos en la revista *Arte* y recogidos en *Palabras de un escultor* (1933), y su polémica con Josep Renau, Francisco Carreño y Antonio Rodríguez Luna aparecida en la revista *Nueva Cultura* (1935).

En 1932, cuando Alberto disfruta al fin de cierto reconocimiento y estabilidad económica, realiza la conferencia “El arte como superación personal” en el Ateneo de Madrid, de la cual se hace eco el diario anarquista *CNT* publicando un amplio extracto. Un año antes, el propio Alberto había realizado una exposición en este mismo Ateneo, por la que, como sabemos, recibió duras críticas de su amigo el escultor Mateos (Gómez Cedillo, “La estrella” 154). Resulta igualmente significativo que el diario *CNT* decidiera publicar esta conferencia, ya que, como muestra el texto que la precede, dicho diario había mantenido una actitud escéptica, cuando no hostil, ante el “arte nuevo”. Como veremos a continuación, algunas de estas “coincidencias” dejan entrever algún tipo de patrón. He aquí el texto introductorio de *CNT*:

No hemos tenido tiempo, ni las circunstancias lo permiten, para haber dedicado, siquiera alguna vez, de tarde en tarde, un pequeño espacio de *CNT* no ya al arte llamado histórico, y por lo tanto

muerto, ni al mal nombrado nuevo por decadente, pero sí a ese otro que sin haber encontrado calificación aún —afortunadamente— existe en calidad innegable . . . Hasta hoy no hemos visto que ningún artista o escritor ha dicho verdades tan claras y al mismo tiempo con un sentido tan revolucionario o mejor aún, proletario, como el autor que con tanto gusto copiamos. No estará de más que los trabajadores lo lean, ya que ello les orientara en algo respecto a la falsa visión que aún es tan general con respecto a todo cuanto lleva el nombre de arte. (cit. en Gómez Cedillo, “un dibujo” 151)

Calificativos como “decadente”, sinónimo de burgués, son bastante comunes en la prensa obrerista del periodo para referirse al arte de vanguardia. También llama la atención que el periodista, tras atacar al arte “histórico” (clásico) y al “arte nuevo” (vanguardista), no tiene todavía un término para definir “ese otro [arte] que sin haber encontrado calificación aún —afortunadamente— existe en calidad innegable”. Todo lo cual nos sitúa ante un momento de politización del arte de vanguardia en España donde la izquierda revolucionaria, no sólo está teorizando sobre el arte emergente, sino que, como vimos en el caso del “neorromanticismo” de Díaz Fernández, está también buscando un nuevo vocabulario para pensarlo.

Ya en la conferencia, Alberto lanza una fuerte crítica al arte en su conjunto (artistas, ideas estéticas, relaciones de producción, instituciones legitimadoras), no sólo del momento, sino en un sentido histórico (algo que sin duda agradaría al periodista de CNT, que celebraba escuchar “verdades tan claras y al mismo tiempo con un sentido tan revolucionario”). El valor de esta conferencia, recuperada por el crítico Gómez Cedillo, pensamos que reside en resumir la posición revolucionaria de Alberto con respecto a la institución artística en pleno periodo republicano, momento de una relativa apertura cultural y política. Para el escultor, la figura del artista ha estado generalmente unida a la vanidad, la artificiosidad y la dependencia al “Don Fulano” de turno, “que me pagas y te adoro”, y describe los museos como “asilos” donde van a morir las piezas artísticas, y a los que acudimos sólo “por aburrimiento”. Con la excepción explícita de Goya y su “asco” por la “vanidosa vida española”, así como unos “poquísimos” ejemplos de “artistas con iniciativa propia”, Alberto hace una enmienda a la totalidad del gremio (cit. en Gómez Cedillo, “un dibujo” 152). Esta actitud revela la insatisfacción de Alberto a pesar de su nuevo estatus artístico y económico. Lo que en verdad empuja a

Alberto a crear, como se desprende de su conferencia, es lo mismo que le frena: su deseo profundo de cambio social revolucionario. Y he aquí su angustia. Frente a un panorama artístico percibido como alienante, el toledano propone un “arte de superación personal”, para inmediatamente negarle la posibilidad de existir. Este tipo de arte que ambiciona “está desplazado de nuestro tiempo” y sólo surgirá con “la solución del hambre en España y el trabajo de todos; es decir, la revolución económica. Sin el triunfo de ésta en el más perfecto orden mecánico, no es posible la revolución del espíritu” (153). Esta tesis mecanicista del cambio social y cultural es suscrita por amplios sectores obreristas, tanto socialistas y marxistas como anarquistas, incluida la línea editorial del diario *CNT* en que se publica. La contradicción paralizante de este razonamiento para un artista como Alberto salta a la vista. Si el arte carece de papel en el proceso revolucionario ¿para qué esculpir?

Ahora bien, como bien ha señalado el crítico Gómez Cedillo, en el caso de Alberto, cuya obra ha buscado desde sus orígenes conectar con la realidad para transformarla, “mejor sería preguntarse: ¿qué es lo que quiere y no puede crear?” (“un dibujo” 154). El artista toledano bosqueja en esta breve conferencia las líneas maestras de lo que sería su arte de “superación personal”: “La única misión que ha debido tener el arte —dice Alberto— ha sido la de superación personal del hombre; ella es la que lleva a los descubrimientos de utilidad para los demás hombres, y, por lo tanto, a caer de lleno en la abstracción, que es lo que empieza a cultivar el espíritu” (cit. en Gómez Cedillo, “un dibujo” 152). Destacamos aquí el uso que hace Alberto del término “abstracción”, ampliamente extendido en la crítica del periodo y ciertamente polisémico. Lejos de su acepción solipsista, Alberto le confiere un valor positivo, relacionándolo con la superación del ego, la utilidad colectiva y el crecimiento espiritual. Esto es, “para Alberto —dice Gómez Cedillo—, como para tantos otros artistas abstractos del momento, la abstracción es una propuesta de intervención en la realidad, y no un último grito existencial o el residuo silencioso que certifica el desvaimiento y muerte del arte” (“un dibujo” 154). Según este crítico, Alberto emplea el término “abstracción” en dicha conferencia para referirse a tres principios artísticos propios, que confieren a su arte su capacidad para intervenir en la realidad: síntesis clarificadora, resistencia a la instrumentalización ideológica, y defensa de la naturaleza (154). Así, estos tres principios se corresponden con otras tantas estrategias de liberación del arte “abstracto” y libertario alber-

tiano, que lejos de sumirlo en el silencio, le empujaron a crear una de las obras más rompedoras del momento. Así, “abstracción” y “liberación” serán términos prácticamente intercambiables en el contexto de esta conferencia.

Primeramente, abstracción es para Alberto síntesis y sencillez, pero también ruptura representativa. Dice el escultor: “yo no hago mujeres y hombres en escultura porque ya están hechos. Si lo hiciera, sería para explotar vanidades” (152). El artista “abstracto”, por tanto, no debe re-presentar (presentar de nuevo) lo ya existente, sino abrir posibilidades a lo dado, sin temor a desagradar. En segundo lugar, la “abstracción” libera al artista de la tiranía de la temática. En otro momento de la conferencia, comenta el escultor: “El artista en la historia está esclavizado por el tema; el actual cree que no lo está, pero en el fondo no sucede tal cosa, pues sigue sometido al capricho particular del que encarga y paga” (cit. en Gómez Cedillo, “un dibujo” 152). Esto es, el artista “abstracto”, según Alberto, si aspira a una sociedad más libre, debe conservar su libertad frente al que “encarga” y “paga”, léase el mercado, el partido, el sindicato, el Estado o cualquier movimiento ideológico que lo instrumentalice. En tercer lugar, la abstracción albertiana libera la subjetividad del artista mediante la reconexión entre sujeto, arte y naturaleza. Éste tal vez sea el punto central de su propuesta poética-política. Al final del texto conservado, Alberto nos da el siguiente ejemplo. Para este autor, “los museos de arte moderno están completamente desplazados”, ya que lo único verdaderamente necesario es la experimentación directa, “centros de experimentación plástica en todos, de todos los sentidos” (cit. en Gómez Cedillo, “un dibujo” 153). El sujeto al que aspira Alberto aprende manipulando la realidad, no mediante la simple contemplación de lo que otros han hecho y expuesto en los museos.

Para aclarar esta idea usa un ejemplo concreto, el contacto con un elemento natural, una piedra: “Una piedra, puede abstraer al hombre, ya por su forma, por su peso, por el color y también por el sabor. Al ocurrir el hecho, surge el principio de plasticidad en su forma abstracta, plasticidad sin espectáculo, sin deducción contemplativa, sino realidad en hecho, observación directa del objeto. Esto conduce al cultivo personal en sentido plástico” (cit. en Gómez Cedillo, “un dibujo” 153). Es decir, para Alberto la experimentación sensorial permite la percepción directa del objeto, el conocimiento fenomenológico, que sienta las bases de todo aprendizaje estético, tal y como proponía el crítico anarquista Herbert Read en esas fechas. Obsérvese

la cercanía en el enfoque estético de ambos autores en torno a 1937. Dice Read: “With the growth of rationality and a logical type of mind, art . . . was no longer, as in primitive times, an activity integral with life itself” (“The Faculty” 65). En consecuencia, el arte debía superar lo puramente racional y conceptual con un fin: “construct a plastic object appealing immediately to the senses and in no way departing from the affective basis of art, which shall nevertheless be the plastic equivalent to the concept” (65).

Visión integral del arte, abstracción plástica con base en lo sensorial, conexión “primitiva” y emocional con la obra y con el medio, son elementos comunes en la estética de estos dos autores (Alberto y Read) de la izquierda revolucionaria del periodo. El toledano concibe este proceso de aprendizaje plástico como el que “amasa” una obra de arte, de lo sensorial a lo abstracto. Y concluye: “Arte es plasticidad viviente, vida interior y exterior del que forma y del que observa en la naturaleza; y por lo tanto, caer de lleno en el arte es superación personal” (cit. en Gómez Cedillo, “un dibujo” 153). De este modo, el arte aquí propuesto presupone un tipo de sujeto distinto al “yo” unívoco de la modernidad, exige un sujeto “superado” y reconectado. El arte es experiencia plástica directa y viva (“plasticidad viviente”), que rompe con las dicotomías entre dentro y afuera (“vida interior y exterior”), entre el sujeto hacedor (“el que forma”) y el espectador (“el que observa”), entre el yo y el nosotros (o la referida “superación personal” o del ego), y en última instancia, entre aquello que naturalmente “nos forma” (naturaleza) y a lo cual “damos forma” (cultura). La superación de estas dicotomías requiere de una nueva subjetividad fluida, relacional y mutable, que nazca del contacto directo con lo natural (“la piedra”) y se transforme en experiencia estética supraindividual (superación personal o abstracción). Este arte albertiano de los sentidos, de la experiencia y de la naturaleza no cabe en los museos, ni tampoco en los catálogos ni en las revistas “de avanzada”. Es un arte que baja del pedestal en que lo ha situado la institución artística y nos invita a “caer de lleno” en él para superarnos.

Por otra parte, Josep Renau, Director General de Bellas Artes de la República española durante la exposición de 1937, apenas dos años antes había mantenido con Alberto una fuerte polémica en torno al tipo de arte pertinente al momento histórico. Conjuntamente con Francisco Carreño y Antonio Rodríguez Luna, Renau publica entre febrero y junio de 1935 una serie de cartas en *Nueva Cultura*, donde



atacan duramente la obra del escultor toledano.<sup>7</sup> Redactor jefe y director artístico de dicha revista, Renau tilda la obra de Alberto de “realismo popular y elemental”, especie de “misticismo estático”, fruto de “la oposición entre los aires modernos y extranjeros de una plástica minoritaria y el sentido colectivo y popular de la fantasmagoría milenaria y profunda del campesinado español” (Renau 372). El artista valenciano, a la sazón figura decisiva del comunismo cultural español, exige de Alberto un arte más didáctico al servicio de la causa popular, así como una ruptura tajante con las “reminiscencias pequeño-burguesas del individualismo” (355). En una carta sucesiva, ante la respuesta breve y contenida del escultor toledano, Renau eleva el tono de sus críticas:

No, amigo Alberto; tú no estás dispuesto a salir de la cueva en que te encuentras, ni a renunciar a tu feroz individualismo, ni a abandonar tu exceso de amor propio, porque si te hubieras decidido con sinceridad y responsabilidad a poner tu arte al servicio de la revolución, habrías hecho todo lo que han hecho todos los que han dado ese paso decisivo (Gide, Aragon, Alberti, Luna, etc.), y quieren sinceramente servir a la revolución. (380)

Recordemos que en su conferencia de 1932, Alberto defendía “un arte de superación personal” frente a la vanidad reinante, por lo que ser acusado de “feroz individualismo”, “exceso de amor propio” o falta de “sinceridad y responsabilidad” debió resultar especialmente doloroso para el escultor. Como dijimos, su amigo Francisco Mateos, esta vez desde un diario republicano y socialista, *La Tierra*, había atacado ya la “frialdad” y “falta de humanidad” de una exposición reciente de Alberto en 1931, por considerarla excesivamente vanguardista. Mateos concluye advirtiéndole que “debe enterarse de dónde empieza y dónde termina el juego, y no tirar a voleo un temperamento privilegiado que él posee” (cit. en Gómez Cedillo, “La estrella” 154). Este tipo de críticas a la experimentación estética ofrecen una clara radiografía de la tensión creciente en torno a las vanguardias en las filas progresistas, y no sólo en el Partido Comunista. En relación con nuestro estudio, resulta sintomático que tanto Renau como Carreño y Luna utilicen recurrentemente el adjetivo “anárquico” para descalificar la obra de Alberto: “especulación plástica sin ningún contenido

---

<sup>7</sup> Para un análisis detallado de esta polémica véase Lubar, “Política y Polémica. Alberto Sánchez y la Segunda República”.

humano . . . , anárquica y dirigida a una minoría representativa de la decadencia burguesa” (376); “Y precisamente pone de manifiesto esa posición equívoca y anárquica tu artículo publicado . . .” (379). “¡Que de nuestros corazones salga para siempre el gusano anárquico!”, dice en su carta el pintor Rodríguez Luna (382). Como vemos, el calificativo “anárquico”, dirigido al arte albertiano, actúa como azote ante una heterodoxia percibida como libertaria, descalificada como arte de “minorías”, un arte “equívoco” propio de “la decadencia burguesa”, lleno de “[las] reminiscencias pequeño-burguesas del individualismo”. Y es que la “desviación” de Alberto parece preocupar en las filas de *Nueva Cultura*. Resulta difícil creer que Josep Renau, colaborador habitual en revistas anarquistas (“Orto”, “Estudios”) y buen conocedor del movimiento libertario, incluya gratuitamente el término “anárquico” como forma de descalificación. Por otra parte, la línea estética adoptada por la revista en 1935 no deja lugar a dudas. Su rechazo a la “especulación plástica sin ningún contenido humano” de Alberto, viniendo del grupo de Renau, una de las figuras más importantes en la introducción del arte nuevo en la península, son ciertamente significativas del tipo de “arte social” de vanguardia defendido por *Nueva Cultura* en esas fechas. Su llamada a Alberto a “humanizar” su arte, en clara alusión al ensayo de Ortega, sugiere la necesidad de un arte político menos especulativo, esto es, más directo y reconocible, más “social”. No obstante, Renau invita a Alberto a participar en la Exposición de París, y aunque desconocemos los detalles de tal invitación, observamos en la pluralidad artística del Pabellón un cariz claramente aperturista. A Renau no podía escapársele que el antifascismo más brillante, incluido Alberto, no iba a renunciar a su filo vanguardista, y que además esto sería un error en el escaparate parisino. La escultura de Alberto —al igual que importantes obras del pabellón, como el *Guernica* de Picasso, el mural de *El payés catalán en revolución*, de Joan Miró, también conocido como *El Segador*,<sup>8</sup> la *Fuente de Mercurio*, del norteamericano Alexander Calder, dedicada a los

---

<sup>8</sup> De esta obra, desgraciadamente desaparecida, dice Miró: “Participé en el pabellón español de la exposición de París de 1937, porque me sentía humanamente solidarizado con lo que representaba. Presenté el gran panel del Payés catalán en rebeldía de grandes dimensiones . . . Escogí este personaje, con una estrella azul proyectándose en la superficie, porque el payés, con una gran hoz, es un gran símbolo de Cataluña, personaje que echa sus raíces más profundas en la tierra, materializándose con ella” (Martín Martín 173). Hemos elegido esta cita de Miró ya que en nuestra opinión comparte, desde propuestas estéticas y geográficas diferentes, la interpretación popular-vanguardista albertiana.

mineros de Almadén, o la estatua en hierro de la *Montserrat*, de Julio González— materializa la correlación entre rupturismo político y estético. En concreto, la perseverancia estético-política, en 1937, de *El pueblo español* revela una sólida y coherente toma de postura por parte del escultor toledano, así como la “superación personal” de la crisis artística que le paralizaba en 1932.

### 6.3. LA EXPOSICIÓN PARISINA DE 1937: GUERRA Y/O REVOLUCIÓN

La Exposición Internacional parisina, y en concreto el enclave institucional de *El pueblo*, el pabellón republicano español, se inserta en una complejísima coyuntura histórica internacional. Entramos en el terreno de la *real politik*. Los “sucesos de Mayo de 1937” en Barcelona, fecha en que comienza la Exposición, marcan el fin del proceso revolucionario anarquista iniciado en la península el 18 de Julio de 1936.<sup>9</sup> De este decisivo momento, dice Noam Chomsky:

Finally in May 1937 came a direct attack on the working class in Barcelona (the May Days). Following the success of this attack, the process of liquidation of the revolution was completed . . . Throughout the Republican-held territories, the government, now under Communist domination, acted in accordance with the plan announced in Pravda on December 17, 1936: ‘So far as Catalonia is concerned, the cleaning up of Trotskyist and Anarcho-Syndicalist elements there has already begun, and it will be carried out there with the same energy as in the U.S.S.R.’ and, we may add, in much the same manner” (“Objectivity” 90).

El papel contrarrevolucionario del PCE en estos “sucesos de Mayo”, a la sazón principal rector de la Segunda República en virtud del apoyo armamentístico y político de Stalin, ha de ser puesto en contexto. Gerald Brenan, en *The Spanish Labyrinth*, describe así los dos bandos del conflicto en el Levante republicano:

---

<sup>9</sup> En mayo de 1937, el gobierno republicano español, dirigido por el P.C.E. (Partido Comunista Español), decreta la eliminación del P.O.U.M. (Partido Obrero de Unificación Marxista) bajo la acusación de colaboracionismo fascista. Tanto los poumistas como los libertarios se lanzan a las calles de Barcelona para combatir esta medida, interpretada como un golpe de mando estalinista y contrarrevolucionario. Para una descripción detallada de estos hechos véase Bolloten, *The Spanish Civil War*, esp. cap. 42–43. Un testimonio en primera persona de estos hechos podemos encontrarlo en *Homenaje a Cataluña*, de George Orwell, combatiente poumista en estas jornadas.

Unable to draw to themselves the manual workers, who remained firmly fixed in their unions, the Communists found themselves the refuge for all those who had suffered from the excesses of the Revolution or who feared where it might lead them. Well-to-do Catholic orange-growers in Valencia, peasants in Catalonia, small shopkeepers and business men, Army officers and Government officials enrolled in their ranks . . . Thus [in Catalonia] one had a strange and novel situation: on the one side stood the huge compact proletariat of Barcelona with its long revolutionary tradition, and on the other the white-collar workers and *petite bourgeoisie* of the city, organized and armed by the Communist party against it. (531)

En el cercano verano de 1937, en un clima de máxima tensión internacional, la actitud contemporizadora de Stalin, del PCE y del gobierno republicano buscaba atraer la confianza de los gobiernos liberales de Francia, Inglaterra y EEUU. La revolución social que habían iniciado en julio de 1936 anarquistas, poumistas, y amplios sectores sindicales socialistas como la UGT (revolución en la que se colectivizaron fábricas, campos y todo tipo de servicios públicos bajo el principio del “comunismo libertario” kropotkiano) no era bienvenida ni por Stalin ni por las democracias liberales. El pabellón republicano, por tanto, debía seguir una línea ideológica moderada similar a la de las democracias vecinas, tal y como ha señalado el crítico Robert S. Lubar (179). Este llamado al apoyo internacional sólo tendría efecto mediante una renuncia explícita al proceso revolucionario en marcha, por lo que en el interior del pabellón se insistía en no ser parte de un “estado socialista” y en el respeto a la “propiedad privada”, justo en un momento en que los ministros comunistas republicanos ganaban más poder con base en su control de las armas soviéticas (Lubar 179). No obstante, de estos hechos históricos no se desprende que las obras instaladas en el pabellón se adhirieran, o al menos no unívocamente, al discurso “oficial” del pabellón, que opera aquí como discurso institucional (político y artístico). Ciertamente, el estrangulamiento de la revolución que representan los “sucesos de Mayo del 37” coincide, tras un largo periodo de poder dual (revolucionario vs. republicano), con la reordenación y consolidación del aparato estatal liderado por el PCE, entonces en la órbita del gobierno de Stalin, que a su vez coincide con las motivaciones aliancistas que subyacen a la exposición del Pabellón republicano. Es también cierto que Alberto contribuye al proyecto con esta escultura monumental enclavada a la entrada, así como en la elaboración de una exposición

etnográfica en su interior y que resulta ser una figura fundamental en todo el proyecto (ver fig. 5). No obstante, pensamos que la escultura de Alberto trasciende las intenciones del autor o de los organizadores del propio pabellón, y en su complejidad polisémica, así como en la complejidad de sus circunstancias exteriores, escapa, o al menos no se limita a seguir, una línea oficialista sobre las aspiraciones populares en la España del periodo. Veamos algunos argumentos en favor de esta tesis.

Un primer argumento nos lo ofrece el propio título bajo el cual Alberto presenta la escultura en el citado pabellón: “El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella”. Esta frase, casi un poema en sí mismo, alude manifiestamente al “pueblo” español y a su lucha, al pueblo en armas, y no a España o al Estado (en este caso la Segunda República). Del mismo modo, dicho “pueblo” se encuentra ante un “camino”, es decir, un proceso, cuyo horizonte utópico, una “estrella”, marca una dirección y no tanto un lugar. El color rojo de esta estrella, al menos a un primer nivel semántico, podría remitirnos a la Unión Soviética y a su línea partidista, pero esta interpretación se complica a medida que profundizamos nuestro análisis.<sup>10</sup> Este título, por tanto, en consonancia con el contenido de la obra, apunta más bien hacia una transformación popular en marcha, y como sabemos, en peligro. Nada más lejos del cariz totalitario y paralizante con que Stalin movía la pieza republicana en el tablero internacional.

Igualmente, y en diálogo con la internacionalidad revolucionaria, la palabra “español” ancla la obra en su contexto histórico-geográfico concreto: la guerra civil en curso. Frente a la “no-intervención” de las democracias liberales, y frente al papel conciliador del gobierno republicano, la escultura responde a la situación de un pueblo combatiente, el “español” (o para ser más exactos, los pueblos del Estado español), en un momento decisivo de su historia, verano-otoño de 1937. El empleo de los términos “pueblo español”, en este contexto, pensamos que desborda cualquier lógica estatal o nacionalista. “La

---

<sup>10</sup> Este motivo de la estrella socialista no es nuevo en la obra de Alberto. En la descripción de la maqueta de *El pueblo español*, perteneciente a la colección del Museo Reina Sofía (Sala 206.06), dice Carmen Fernández Aparicio: “La idea de la meta utópica y la forma de la estrella (perdida en esta maqueta) procedían de otra de sus obras desaparecidas durante la guerra, *Escultura del horizonte. Signo de viento* (1930–1932). La obra definitiva se alza como un ícono totémico representativo de las utopías sociales de entreguerras” (Fernández Aparicio).



Figura 5. Fotografía del exterior de Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París de 1937, realizada por Roness-Ruan. *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (fotografía del original), de Alberto Sánchez (1937). Archivo Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca, España. ©ACDMH, Salamanca, 2023.

ley del Estado —dice Deleuze— no es la del Todo o Nada, . . . sino la de lo interior o lo exterior. El Estado es la soberanía. Pero la soberanía sólo reina sobre aquello que es capaz de interiorizar” (173). ¿Y qué es aquello que no puede interiorizar, qué es para el pensador francés ese “exterior” o “afuera” que no nos remite a un espacio físico, geográfico, sino a un tipo de lógica o funcionamiento que rechaza la formación de centros de poder estatales? Es lo que él denomina “máquina de guerra”, que localmente se traduce en “bandas, márgenes, minorías” y globalmente en organizaciones transnacionales, ecuménicas. “Lo que es evidente —concluye Deleuze— es que tanto las bandas como las organizaciones mundiales implican una forma irreductible al Estado y que esa forma de exterioridad se presenta necesariamente como la de una máquina de guerra, polimorfa y difusa. Es un *nomos*, muy diferente de la ‘ley’” (173). De este modo, el Estado racionalista y sus lógicas conciliadoras, representado por la posición oficial del pabellón respecto al proceso socialista, contrastan con la actitud de una parte importante de ese heterogéneo pueblo en armas, un pueblo/“máquina de guerra” inscrito en esta escultura “polimorfa y difusa” situada en los “márgenes” del pabellón, tanto físicos como normativos.

Como bien ha señalado Manuel Borja-Villel, director del Museo Reina Sofía y comisario adjunto de la exposición “Encounters with the 1930s” (Reina Sofía, Madrid, 2 de Octubre 2012–7 de Enero 2013), conviene tener presente que cada obra de esta Exposición de París tiene una fuerte carga simbólica, ya que, no sólo refleja una mera exhibición narcisista-nacionalista, sino una pugna por la hegemonía cultural y militar internacional: “The 1937 International Exposition in Paris exteriorized the symptoms of a cultural war which was soon to develop into a military one. The explicit confrontation between the Soviet pavilion, designed by Boris Iofan, and the German one, the brainchild of Albert Speer, reflected the continuity between art and war” (2). Irónicamente, el pabellón español se sitúa en las inmediaciones del pabellón alemán y el soviético (dos ejemplos de arquitectura monumental-totalitaria), los dos principales aliados de los dos bandos en guerra en España. Teniendo presente este contexto bélico-cultural, la situación de la escultura popular y rupturista de Alberto, a las puertas del pabellón de la Segunda República, y flanqueada a su vez por dos potencias imperiales en expansión, cobra una importante significación simbólica: *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, bajo el prisma libertario, trasciende los planes estra-

tégicos de la Segunda República, del Partido Comunista español, de las potencias internacionales, e incluso las intenciones del propio autor. Esta escultura, situada físicamente fuera del recinto del Pabellón, se sitúa a su vez como “una forma de exterioridad” respecto al proyecto ideológico republicano de otoño de 1937, cada vez más supeditado a los intereses geopolíticos soviéticos, al tiempo que se yergue igualmente obstinada frente al colosal edificio del III Reich. Ante el urgente dilema del bando republicano “guerra o revolución”, la oficialidad del Pabellón encarna la apuesta diplomática por supeditar la transformación social a la victoria bélica. Por el contrario, *El pueblo español*, combina revolución estética y lucha revolucionaria sin contradicción alguna. He aquí el elemento “utópico” que, según Hal Foster, se aprecia en una determinada vanguardia histórica, como el movimiento dadá. Según este crítico, este ataque utópico dadaísta opera en dos niveles retóricos, uno “contextual” (denuncia de la brutalidad civilizatoria en la que surge) y otro “performativo” (denuncia de las relaciones acomodadas entre el arte de su tiempo y sus lenguajes, sus instituciones y sus estructuras de sentido, de expectativa y de recepción). “It is in this *rhetorical* relation that avant-garde rupture and revolution are located” (16). Con base en esta relación “ruptura-revolución” situaremos nuestra lectura: si el fascismo vence en España, sugiere nuestra lectura contextual de *El pueblo*, el “camino” hacia la “estrella” revolucionaria del pueblo español (y de los demás pueblos en lucha del mundo) será aplastada; pero sin una transformación profunda de las estructuras sociales, artísticas y económicas de España, dice performativamente el monolito, la guerra será para este pueblo un nuevo sacrificio sin “estrella” en el horizonte. Bajo esta mirada, la escultura de Alberto “brota” a las puertas del Pabellón con la insolencia “utópica” de un poder popular heterodoxo, cuya irreductibilidad y vocación ascendente desborda los estrechos límites del Leviatán nacionalista y de la instrumentalidad de los aparatos de poder político.

Un segundo argumento sobre el carácter libertario (“ingobernable”) de *El pueblo* tiene que ver con la propia estética “vallecana” de la obra, como vimos, tenazmente defendida por el autor frente a las presiones políticas de artistas como Mateos en *La Tierra*, o Renau, Rodríguez Luna o Francisco Carreño en *Nueva Cultura*. Igualmente destacable es la apuesta de Alberto en 1932 por un arte de “superación personal” (con su necesaria revolución económica), en un momento en que sus circunstancias vitales, más estables, podrían invitarle a la



moderación. Estamos pues ante una poética que incomoda a ciertas élites culturales republicanas, fruto de un proceso creativo y de una concepción de la función artística igualmente molesta para cierta *intelligentsia* política. La citada polémica con *Nueva Cultura* tendrá una interesante continuación histórica, en particular para nuestro análisis, y ha sido expuesta por el crítico Francisco Llorca Zabala en un artículo de 2009. Las circunstancias que detalla esta investigación son nuevamente complejas, así que las resumiremos. En 1965, con motivo de la muestra *Espagne* en la galería parisina *Peintres du Monde* se exhiben, entre otras obras, tres esculturas y dos dibujos de Alberto, permitiendo a toda una generación de jóvenes exiliados ver por primera vez la obra de este escultor recientemente fallecido en la URSS. Una fotografía sobre una escultura despierta la vieja polémica. La imagen muestra de frente la escultura *Estatua de la bandera* (1961), realizada por Alberto en el cuarenta aniversario del PCE. A los pocos días, un artículo titulado “El extraño caso del escultor Alberto Sánchez” aparece en el segundo número de una joven revista llamada a ser decisiva en el antifranquismo: *Cuadernos de Ruedo Ibérico*. El autor del artículo, Joan Roig (en realidad el recién expulsado miembro del PSUC Francesc Vicens) denuncia cómo se había modificado el nombre a la escultura, y cómo además se había mostrado su nariz de frente, una nariz impuesta por las consignas del realismo socialista y que Alberto había tenido que aceptar bajo presiones del Comité del PCE en Rusia (Fernando Claudín sugiere que fue la propia Dolores Ibárruri la intermediaria). Francesc Vicens tira del hilo y denuncia a Luis Lacasa (concuñado de Alberto y entonces miembro del Partido en Moscú, además del autor, en 1964, de la única biografía existente del artista) por ocultar el verdadero motivo por el que Alberto había abandonado la escultura desde la Segunda Guerra Mundial hasta 1956: las presiones de Stalin y del Partido para hacerle esculpir sólo “realismo socialista”.

De acuerdo con el investigador Llorca Zabala los propios “compañeros de viaje” de la izquierda comunista seguían presionando a Alberto en el exilio ruso sobre el tipo de arte conveniente a la “revolución”. En 1959, el escritor César Arconada escribía lo siguiente en la revista del PCE *Nuestras ideas*, con motivo de una exposición del escultor toledano en Moscú. Pondremos la cita íntegra para ver los paralelismos:

El realismo socialista dominante en la pintura soviética —escribe en la presentación del catálogo— ha sido para Alberto como la voz de la verdad que le decía “Eres pueblo y por ello no debes alejarte

del pueblo con tu arte. Trabaja con el pueblo y para el pueblo”. Alberto no siempre ha seguido hasta el fin este consejo. Su arte es contradictorio. Alberto es un poco Don Quijote, y por eso a veces predomina en su obra una profunda cordura, en tanto que en otras se deja arrastrar por la quimera.

Así es. Realismo y quimera coexisten aún en el arte del pintor. Ambos parecen encontrarse en permanente ayuntamiento y en permanente pugna, y esa lucha de los contrarios imprime su huella en el desarrollo de la obra de Alberto. Pero en esa lid ya se adivina un vencedor y un vencido; la quimera se rinde cada vez en mayor grado a la disciplina razonadora del artista. El realismo triunfa avasalladoramente. (cit. en Llorca Zavala 485)

Llorca Zabala, ante la contundencia de esta cita, concluye su argumento:

... cerrando el círculo que iniciábamos en tiempos de la república. Al igual que ocurría entonces, Alberto, que fue puesto a prueba a lo largo de toda su vida y siempre demostró que su lugar estaba con el pueblo, debía todavía hacerse perdonar esa actitud de “alquimista de las nubes y campos castellanos” que le reprocharan Renau y Carreño. El tiempo se había detenido para Alberto. Entonces, como al final de su vida, los llamamientos a la autonomía del intelectual eran contemplados como sinónimo de negación y aislamiento e, indirectamente, como un apoyo al otro bando en un ambiente excluyente que provocó víctimas a uno y otro lado del telón. Lo que perseguían los totalitarismos era un posicionamiento con las masas proletarias encarnadas por los planteamientos del partido, pero no mediante la síntesis de las diferentes posiciones, sino mediante la eliminación de la diferencia y, con ello, de la capacidad de los individuos libres para relacionarse entre ellos. (485)

Las correspondencias entre las dos polémicas (la de Mateos, *CNT* y *Nueva Cultura* durante la Segunda República, y la de *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, en 1965), con 30 años de diferencia, resultan sorprendentes: nuevamente, estamos ante un escultor silenciado y presionado por un partido y una revista, mientras que un periódico de corte libertario (*CNT* y *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, no olvidemos que detrás del “frentepopulismo cultural” de dicha publicación está la dirección del anarquista José Martínez), aprovechando esta circunstancia, se decide a dar voz a la versión disidente. ¿Por qué motivo? ¿Simple al-

truismo? ¿Libertad de expresión artística? ¿Atacar indirectamente al PCE? Probablemente esta última razón explicaría muchas cosas, pero no hemos de olvidar que dar voz a la poética de Alberto, en última instancia, ponía en entredicho a cualquier organización política, incluida una parte importante del movimiento libertario (en la república y en el exilio) cuya visión ideológica aspiraba a dirigir estéticas “revolucionarias”.

#### 6.4. METAMORFOSIS, RESISTENCIA REPRESENTACIONAL Y SURREALISMO

*Es Alberto, sin duda, la más arriesgada aventura de la plástica española; la más atrevida exploración dionisiaca del mundo ibérico.*

Pablo Neruda, *El Sol*, mayo de 1936 (cit. en Olivares Briones 301).

Nuestro análisis relacional de la escultura *El pueblo español*, obra que consideramos revolucionaria en el “qué”, en el “cuándo”, en el “dónde” y en el “cómo”, sugeriría, como venimos señalando, que el proteico “pueblo español”, hoy diríamos “multitudes”, y no el Estado ni ningún partido político o ideología particular, contendría en sí la fuerza y la legitimidad necesarias para encaminarse hacia su propia liberación. Este “afuera” antiestatal en que situamos la escultura guarda una estrecha relación con el carácter abierto y mutable del arte de Alberto, esto es, con su carácter irreductible. El toledano se maneja con maestría en un ambiguo terreno entre la figuración y la abstracción, entre lo popular y lo nuevo, un territorio variable, inestable, en que la identidad solo persiste como cambio, a la manera del río de Heráclito. El crítico Gómez Cedillo ha visto en este rasgo una de las señas de identidad de Alberto: “Hay una clave fundamental para entender la obra de Alberto Sánchez, un concepto que, sin ser patrimonio de nuestro escultor, explica en gran medida su acercamiento a la realidad, y, en última instancia, su visión del mundo. Ese concepto es la metamorfosis” (“estrella” 149). Esta concepción abierta y mutable de la obra de Alberto es también un rasgo definitorio de las vanguardias, como bien ha observado el propio Cedillo: “Lo que los vanguardistas nos proponen es *un juego plural y abierto de relaciones entre diversas identidades en el seno de la propia representación*: las cosas no son como creemos, ni son trasunto de otra cosa;

las cosas cobran identidad en su relación múltiple con otras cosas, en el sabroso juego de intercambios y transposiciones” (149). Pero diríamos más. Las vanguardias más atrevidas trascienden el “seno de la representación” para cuestionar sus propios fundamentos, creando piezas sin referencialidad definida donde antes sólo había repetición. Desbordando la dicotomía figuración-abstracción, la obra de Alberto conecta con lo más destacado de la vanguardia internacional, como bien ha señalado Jaime Brihuega:

Efectivamente, entre 1930 y 1932, escultores como Giacometti, Moore, Barbara Hepworth y, sobre todo, Hans Arp, habían desarrollado ya, plenamente y en diversas direcciones, una escultura de formas redondeadas y sinuosas, explícitas tanto a través del lleno como del vacío. Formas donde la mimesis con imágenes reales era ya sólo un débil puente, una sutil vibración metafórica, casi una mera relación sinestésica activadora de transferencias semánticas entre la vista y el tacto, entre volumen y textura, entre lo duro y lo blando, lo frío y lo caliente, lo seco y lo húmedo, el macizo y el hueco. (*Forma* 29)

Igualmente, Brihuega encuentra claros precedentes en los trabajos de Brancusi, Tanguy, Dalí, Masson, Ernst y sobre todo Picasso. *El pueblo español* emite ecos de objetos más o menos reconocibles, pero su capacidad de evocación es tan poderosa que desborda lo meramente referencial. La escultura de Alberto, sintetizando, es materia en transición hacia la forma.

*El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, título-poema, título-proclama, da nombre a esta icónica escultura de guerra, una pieza de cemento vivo de casi 13 metros de altura. Su base circular es una rueda de molino, y culmina en una estrella roja, icono del internacionalismo socialista. Su superficie presenta múltiples agujeros, semejantes a cráteres, combinados con largas incisiones longitudinales. Su forma armoniza verticalidad y ondulación, y en uno de sus “brazos” se apoya una paloma. Prueba del carácter abierto e inaprensible de esta escultura, a un tiempo sencilla y profunda, son la multitud de objetos con que ha sido relacionada: un cactus, un pan, una mujer, un obelisco, una maternidad, un puño al viento, etc.

Ahora bien, dentro de este repertorio de identidades abiertas, encontramos algunos elementos comunes. Jaime Brihuega señala, en el conjunto de la obra de Alberto, la presencia de “elementos formales

carentes de una mimesis figurativa excesivamente precisa o cerrada. Pero elementos que están proyectados desde (y hacia) campos semánticos en los que se alude a lo biomorfo, . . . lo agrícola, . . . lo prehistórico, . . . lo geológico . . . o la artesanía popular” (*Forma* 26). En el caso de *El pueblo español*, podríamos hablar de una perfecta hibridación de los elementos que señala Brihuega, trascendiendo así la vieja dicotomía antropocéntrica naturaleza-cultura: el “pueblo-cactus”, duro y resistente ante el entorno que le constituye, el “pueblo-maternidad”, germinador de estrellas-epifanías y de palomas, el “pueblo-puño”, brazo telúrico salpicado de cráteres lunares y muescas de “garrota gitana”, el “pueblo camino,” polvo, guijarros y seres errantes en su marcha hacia el horizonte utópico. Un vistazo al conjunto de su obra, incluido *El pueblo español* . . . , nos confirma esta particular visión integradora de Alberto. Así describe el propio escultor su universo poético en *Palabras de un escultor*:

Esculturas de troncos de árboles descortezados del restregar de toros, entre cuerpos de madera blanca como huesos de animales antediluvianos, . . . cuerpos curvados que avanzan con medias lunas brillando en sus manos; hombres que se bañan sudando y se secan como los pájaros, restregándose en las tierras polvorientas con el aire que lleve polen y olor de primeras lluvias, vida rural que se meta en mi vida como un lucero cruzando el espacio. (64)

Como vemos, la figura humana, las casas, los animales, los aperos, la comida, las estrellas . . . forman un todo que rehúye miradas antropocéntricas, superando el yo. Alberto propone así un arte integrador, orgánico, un “arte de la realidad”, que no realista. Así explica el escultor esta distinción (“de la realidad” vs. “realista”), tomando como ejemplo el arte prehistórico

. . . aprendí que la vida clara de lo material, en lucha con la naturaleza para conseguir el sustento progresivo de la vida, engendró y creó con toda la dureza de su remoto legendario tiempo, un soberbio arte no en el realismo, sino en la propia insuperable realidad, en la propia naturaleza. Observé y aprendí que se podía imitar vil y groseramente, pero superarlo y falsificarlo jamás. (*Palabras* 20)

Este intento de Alberto por fusionar naturaleza y escultura, materia y sueño, lo encontramos en otros movimientos vanguardistas coetáneos, como el surrealismo. El “neopopularismo” vallecano de Alberto

recuerda al postulado bretoniano de “superación de los contrarios”, formulado en 1924. O a la fusión indistinguible de materialismo e imaginación que el mismo André Breton proponía en 1930, esta vez al servicio de la revolución socialista (87). Veamos cómo describe el propio Alberto su tránsito hacia el fango fundacional, hacia la materialidad de la vida y el arte, un tránsito poético que, insistimos, entendemos afín al surrealismo bretoniano (pre-lógico, atemporal, onírico):

Que mi aturdimiento me haga caer por los barrancos; que de levantar y caer, el cuerpo se convierta en barro; presentir que voy a ahogarme en la profundidad del cieno, y en su fondo, a encontrarme los reptiles de los sueños; que la silueta gigantesca de un fantasma en forma de perro negro me salga al paso, que forme círculos y triángulos alrededor de mi figura de barro y que dé ladridos, por tres veces se llene el espacio; que la impresión sea tan grande que me transforme en terrón de tierra de barbechos mojados. (*Palabras* 63)

Es el regreso al “barro”, al “terrón”, al “barbecho mojado”, es la comunión surrealista y revolucionaria entre sueño y materia, entre arte y “barro”. *El pueblo español* es, en su materialidad radical, el pueblo hecho lodo, pueblo camino, polvo mojado de estrella, pueblo escultura.

#### 6.5. FUNCIONALIDAD Y MATERIALIDAD DE LA ESCULTURA: ARTE EN SITUACIÓN

Prueba de su visión material y perecedera del arte es la obsesión del propio Alberto por crear una escultura absolutamente integrada en el medio, una obra funcional, como lo serían los árboles, las rocas, la rueda del molino o la carreta. Este sería el caso del famoso *Monumento a los pájaros*, obra tristemente desaparecida pensada para un cerro en las cercanías de Alcalá de Henares. La idea surge en uno de sus famosos paseos por los alrededores de Madrid, cuando observó un gavián devorar un ave indefensa:

Se me ocurrió levantar el *Monumento a los pájaros*, para emplazarlo en aquel sitio; serviría de monumento y de nido a los pájaros pequeños, agujereado y construido de manera que ni las aves de rapiña pudieran meterse, ni las alimañas subir a él, . . . Y al cabo de treinta años he podido comprobar que este monumento, del que sólo se conserva la fo-

tografía, sigue siendo una escultura actual, por el hecho de haber sido concebido para un sitio fijo y para cumplir una misión determinada. (*Palabras* 46)

He aquí una de las claves para interpretar la obra escultórica de Alberto, en particular aquella pensada para el exterior, como el caso de *El pueblo* o el *Monumento a los pájaros*. Funcionalidad, materialidad y arte en situación vertebran sus esculturas de intemperie, que al igual que el resto de los seres terrestres, están sometidas a los ciclos de nacimiento, adaptación y muerte: “La escultura que nace —dice Alberto en la referida conferencia de 1932— tiene su juventud, que le da derecho a disfrutar de la vida al aire libre y correr su mundo. Con el tiempo y los años dirá la misma escultura en qué sitio y cementerio quiere su enterramiento” (cit. en Gómez Cedillo, “un dibujo” 153). En más de una ocasión, Alberto ha expresado el desagrado que le producían muchas de las esculturas que decoraban las ciudades, por su resistencia a aceptar la muerte, y por su referencia a grandes personajes situados en altos pedestales. Para Alberto, el pedestal no sólo separaba físicamente al espectador, sino que lo situaba simbólicamente por debajo del arte y de la historia. En *El pueblo español*, a modo de declaración de intenciones, Alberto elige una rueda de molino como falso “pedestal” (o anti-pedestal). El artista encarga traer la rueda de granito desde España hasta París, y en una exposición dedicada a las “artes y técnicas en la vida moderna”, asienta su escultura en ella. Las connotaciones de esta rueda son múltiples, una vez más, asociadas a su particular imaginario: trabajo, pan, sentido cíclico del tiempo, piedra, barro, pueblo . . . La estrella utópica que apunta al cielo se yergue sobre esta sólida rueda de granito. Así, la actualidad de esta escultura, hoy desaparecida, radica en que fue concebida para “un sitio fijo y para una misión determinada”. Su desaparición o su muerte, siguiendo a Alberto, forma igualmente parte de los ciclos de la vida y de la historia.

Por todo lo expuesto, *El pueblo español* tiene un camino que conduce a una estrella es un perfecto ejemplo de la poética de la “primera escuela vallecana”, aquella que trató de aunar internacionalismo con raíces, exploración estética y política, arte y artesanía. Esta elusiva obra sigue siendo actual no tanto por su sentido último, sino por sus escurridizos efectos de cuerpo entre cuerpos, por su capacidad para desatar a su alrededor, a las afueras del pabellón republicano en 1937 (o del Museo Reina Sofía), una cascada de reacciones propia del arte

político “en situación” (ver fig. 5). La institucionalidad del edificio coexiste con este provocador “pan” albertiano, un dedo utópico-acusador de 13 metros apuntando, en el caso parisino, al cielo de una Exposición dedicada a “el progreso, el trabajo y la paz” y celebrada en un país, Francia, cuyo gobierno frentepopular permanece “neutral” ante la tragedia del pueblo vecino. Si el racionalismo del pabellón de Sert y Lacasa se adapta a la racionalidad política del Estado y al mito progresista asociado a éste, la escultura de Alberto encarna, según nuestra lectura, aquellos valores populares que se resisten a la interiorización y la uniformidad propios de todo poder político o cultural centrípeto. De este modo, la escultura de Alberto irrumpe como un exabrupto libertario frente a la estrategia diplomática de Stalin, frente al expansionismo del Nazismo-fascismo, y en el corazón de un liberalismo europeo al borde de la Segunda Guerra Mundial. Pero también se erige, no lo olvidemos, frente a unos proyectos ideológicos externos (anarquistas, socialistas, comunistas, nacionalistas) cuyo “espíritu policiaco reaccionario” se muestra demasiado estrecho para interiorizar su impulso, tal y como denunciaba el Manifiesto de Trotski, Rivera y Bretón bajo el principio: “toda libertad en el arte” (Trotski “Por un arte”). El final de esta historia es bien conocido: ni la escultura de Alberto, ni el tono contemporizador del pabellón, tuvieron el impacto suficiente para alterar la neutralidad de los gobiernos liberales. El fascismo, que había sujetado con mano de hierro los movimientos revolucionarios europeos, se convirtió en poco tiempo en un “aliado” indomable, y sumió al mundo en la guerra más destructiva de su historia. Muchos fueron los esfuerzos diplomáticos por contener los planes de la derecha más extrema, todos ellos, como sabemos, infructuosos. La escultura de Alberto, podríamos pensar, al igual que los anhelos emancipatorios de dicho pueblo, se esfumó entre las ruinas de la guerra: “Quizá todo el arte político del siglo XX sea un arte del fracaso”, dice Bozal (“Alberto Sánchez” 116). No obstante, disintimos de esta lectura pesimista. La desaparición física de esta escultura, o la derrota militar del bando republicano, no dejan de ser hechos históricos violentos, realidades sangrientas, objetos quebrados. Pero el término “fracaso”, no olvidemos, forma parte del lenguaje de los “vencedores”, y opera fundamentalmente en el reino de la imaginación. Dice el propio Alberto: “El objeto —en nuestro caso, el monolito de cemento de *El pueblo español*— no es sino el mero vestigio que resulta del hecho artístico. Éste, a su vez, no es sino el ritual que evidencia la comunión del sujeto con el entorno, operada en el reino



de la imaginación . . .” (*Palabras* 47). Así, siguiendo al escultor toledano, el “fracaso” del arte de vanguardia en su lucha por transformar los aparatos de poder no se produce con la pérdida física del objeto “escultura”, o con la distancia respecto al “hecho artístico” específico y su “ritual” particular, sino con la quiebra entre sujeto, materia y mundo que opera fundamentalmente en el terreno de lo imaginario.

## CAPÍTULO 7

### CRISIS DEL IMPERIO (O LA CRÍTICA A LA REPRESENTACIÓN COLONIAL)

#### Wifredo Lam en España (1923–1938): la lenta construcción del “caballo de Troya”

##### 7.1. INTRODUCCIÓN: BUSCANDO A WIFREDO LAM

EN 1976, el crítico Max-Pol Fouchet publicó una serie de entrevistas a Wifredo Lam (Sagua la Grande 1902–París 1982), en las que el pintor cubano hacía un repaso a su trayectoria vital y artística. Lam recordaba su regreso a Cuba en 1941, tras casi 18 años en Europa, y reflexionaba sobre el resorte profundo del que nacía su nueva pintura tras su llegada a la isla: “Quería de todo corazón pintar el drama de mi país y expresar en detalle el espíritu negro y la belleza del arte de los negros. De esta manera podía actuar como un caballo de Troya del cual saldrían figuras alucinantes, capaces de sorprender y perturbar los sueños de los explotadores” (188). De esta pulsión identitaria, y de su nueva estrategia combativa, surgió tal vez su cuadro más emblemático, *La jungla* (1943), adquirido por el MOMA en 1945 y considerado desde entonces un icono de la nueva plástica post-colonial. Un perfecto “caballo de Troya” que, combinando lenguaje vanguardista y cosmovisión afrocubana, aspiraba a perturbar el sueño de los detentadores del orden.

Seis años antes, en 1937, Lam pinta *La guerra civil española*, un *gouache* de temática bélica encargado por Josep Renau para ser exhibido en la Exposición Internacional de París de ese mismo año, como parte del pabellón de la Segunda República española. En este cuadro de denuncia antifascista ya encontramos algunos de los rasgos distintivos presentes en *La jungla*: experimentación formal y compositiva,

abigarramiento figurativo, simbología identitaria, dinamismo, confusión, denuncia. El taller del “caballo de Troya” ya estaba en marcha. Al final de su larga carrera, Wifredo Lam confesaba al crítico Antonio Núñez Jiménez: “Fuera de Cuba, España ha sido la fuente de información más directa. A ambas debo mis logros más significativos” (87). En esas mismas memorias, hablando del impacto que la contienda civil española había tenido en el pintor, decía: “Salir derrotado de España fue y es para mí un dolor tan profundo que nunca he dejado de llevarlo dentro. En la amada tierra española dejaba a Eva y a mi hijo, muertos. Dejaba allí también a muchos hermanos de lucha. Aquella derrota fue como si bajara el telón de una obra de teatro que sólo volvería a levantarse con el triunfo de la Revolución Cubana” (117).<sup>1</sup> A la experiencia española de Lam dedicaremos este capítulo, donde repasaremos sus años formativos en este país (1923–1938) con el horizonte de la guerra civil española (1936–1939) como momento culminante. En este periodo de aproximadamente 15 años Lam estudió a fondo la tradición pictórica europea, comienza a madurar su rechazo al academicismo artístico, se acerca progresivamente a las corrientes vanguardistas de entreguerras, así como al llamado “arte primitivo”, y madura con lecturas y vivencias su conciencia política revolucionaria, todos ellos pasos fundamentales en su camino a *La jungla*. De este modo, veremos cómo el periodo español de Lam no es un mero prefacio a su etapa de madurez, sino un laboratorio artístico y político de primer orden ineludible a la hora de comprender su posterior crítica al colonialismo desde la periferia caribeña.

Franz Fanon, en su ya clásico *The Wretched of the Earth*, escribirá en 1963: “Because it is a systematic negation of the other person and a furious determination to deny the other person all attributes of humanity, colonialism forces the people it dominates to ask themselves the question constantly: ‘In reality, who am I?’” (253). Para el caso de Lam, un análisis de sus declaraciones y de su extensa obra en España nos ofrecerán algunas pistas sobre este complejo proceso de autoconocimiento. Esta prolongada etapa formativa en tierras ibéricas, con sus rechazos e integraciones, dotarán a Lam de algunas de las he-

---

<sup>1</sup> Nota aclaratoria: A la hora de valorar las numerosas declaraciones de Lam en este capítulo, conviene tener en cuenta su contexto de enunciación. Las dos principales fuentes empleadas serán los trabajos de Núñez Jiménez y Fouchet. En el primer caso, Lam conversa con un “camarada” de la revolución cubana, a menudo durante sus visitas a la isla. En el caso del crítico francés, Lam se dirige a un público fundamentalmente francés o europeo admirador de su obra.

ramientas clave, estéticas e ideológicas, que operarán con fuerza en su posterior pintura, definida por el propio Lam como “un acto de descolonización” (Mosquera, “Mi pintura” 522). No obstante, la crítica lamiana ha prestado bastante más atención (comparativamente) a su etapa parisina y marselesna, su regreso al Caribe, y su posterior consagración internacional, ya en plena Guerra Fría, como figura contestataria de la modernidad latinoamericana del siglo XX. En las últimas décadas, una serie de trabajos sobre la presencia de Lam en España han tratado de compensar tal desequilibrio crítico-bibliográfico.<sup>2</sup> Este capítulo ahondará en dicha línea investigativa, poniendo especial énfasis en la correspondencia entre rupturismo estético, político e identitario en la producción lamiana en este país. En particular, exploraremos cómo sus distintas crisis (personal, estética, política) confluyen en una plástica anticolonial que cuestiona el modelo de representación imperial/eurocéntrico, un modelo que abarca tanto el arte clásico como el llamado “primitivismo” vanguardista.

## 7.2. PRIMEROS PASOS EN ESPAÑA: UN JOVEN INTRUSO EN EL “BANQUETE” ACADEMICISTA

Wifredo Lam fue una figura clave en la conexión entre las vanguardias europeas (nueva plástica española, Picasso y el post-cubismo, Breton y el surrealismo), el movimiento de la *Negritud* (Aimé Césaire), y el movimiento afro-cubano (Guillén, Carpentier, Cabrera, Ortiz). Nacido en Sagua la Grande, Cuba, hijo de un inmigrante chino y madre hispanoafriana,<sup>3</sup> Lam destaca desde joven por su talento artístico, y tras un periodo de estudio en la Academia de San Alejandro en La Habana, recibe una beca de su localidad natal para estudiar en

<sup>2</sup> Véase “Suffering of Spain” de Maria Lluïsa Borràs sobre la presencia de Lam en la península; Eulalia Adelantado Mateu, Carmen Pérez García y Miguel Ángel López Guerrero sobre el paso del pintor caribeño por la provincia de Cuenca, entre 1924 y 1928; de nuevo, la citada Maria Lluïsa Borràs sobre la influencia del surrealismo ibérico en la modernidad temprana lamiana (1929–1934), que complementa el trabajo de Lowery Stokes Sims sobre la personal integración de Lam en el surrealismo internacional; Elizabeth Thomson Goizueta sobre la influencia del barroco español en la imaginación poética del artista.

<sup>3</sup> En este capítulo se destaca la herencia afrohispana de Lam, siempre teniendo en cuenta que el carácter híbrido de su obra abarca igualmente su comunidad paterna, y debe ser estudiado en profundidad. En esta línea investigativa véase Mey-Yen Moriuchi, “Locating Chinese Culture and Aesthetics in the Art of Wifredo Lam”.

Madrid. Lo que iba a ser una breve estación de paso en su camino a París se convirtió en una larga y decisiva estancia en España. Allí residió Lam entre 1923 y 1938, donde continuó estudios de pintura y formó parte de varios grupos políticos y artísticos de vanguardia. Allí se casó por primera vez, tuvo su primer hijo, y allí murieron ambos a causa de la tuberculosis en 1931. Entre 1936 y 1938 participó en la guerra civil española como combatiente y artista republicano. Después vino su exilio parisino y su acercamiento a Picasso, el refugio marsellés junto al grupo surrealista de Breton, su huida de la Europa fascista con el Caribe como destino, el encuentro casual y decisivo con Aimé Césaire en Martinica, y el desembarco final en su Cuba natal en 1941. El retorno a su isla de origen, tal y como expresa el propio Lam en numerosas entrevistas, no fue nada fácil, ya que encontró una nación todavía subyugada tras su independencia colonial en 1898, y a la comunidad afrocubana, sentida como propia, doblemente sometida y vilipendiada en su propio país: “Todo el drama colonial de mi juventud revivía en mí” (cit. en Fouchet 183), confiesa Lam al recordar su llegada. Artísticamente, se sintió relativamente distante de la vanguardia plástica nacional (del grupo de la revista *Avance*, fundado en 1927, o posteriormente, de los intelectuales de la revista *Orígenes*, fundada en 1944 por Lezama Lima), que habían evolucionado de forma independiente a la trayectoria del artista de Sagua. No obstante, una serie de encuentros decisivos formaron su nueva comunidad intelectual de acogida, y le permitieron anclar su nueva pintura en su comunidad de origen. Nos referimos aquí a su colaboración con importantes estudiosos de la afrocubanidad (el antropólogo Fernando Ortiz, la etnógrafa Lydia Cabrera, o los escritores Nicolás Guillén y Alejo Carpentier), a su reciente y mutua admiración por su homólogo antillano Aimé Césaire, y a sus frecuentes tertulias con intelectuales europeos, de paso o exiliados en el Caribe, como Concha Méndez, Manuel Altolaguirre, María Zambrano, André Breton, Remedios Varo, Benjamin Péret o Pierre Mabille.

En lo que respecta a su estadía previa en España debemos preguntarnos, ¿qué elementos de esta experiencia peninsular transfirió Lam a su nueva pintura de La Habana? ¿Qué aprendizajes, conscientes o inconscientes, le llevaron a forjar su espíritu anticolonial, precisamente, en la antigua metrópoli española? ¿Por qué, fuera de Cuba, España había sido “la fuente de información más directa” de su pintura, según el propio Lam? Dos cartas, según todas sus semblanzas, marcan el destino artístico y vital de Wifredo Lam en España. Una

primera carta escrita en 1923 por Antonio Rodríguez Morey, director del Museo de La Habana, y dirigida a su homólogo en el Museo del Prado, Fernando Álvarez de Sotomayor, que permitió al pintor cubano continuar sus estudios de pintura en Madrid a comienzos de 1924. Una segunda carta, fechada en 1938, escrita por el escultor catalán Manolo Hugué y dirigida a Pablo Picasso desde el balneario barcelonés de Caldes de Montbui, que facilitó la llegada de Lam a París, y que dio comienzo a la fructífera relación entre el pintor malagueño y el artista de Sagua. No obstante, conviene entender dichas cartas, si bien importantes en términos de trayectoria, como puntos de inflexión en un complejo viaje de autoconocimiento. ¿Qué descubrimientos y reencuentros vivió Lam entre esas dos cartas?

Recordemos que en su etapa inicial, tanto en Cuba (Sagua la Grande y La Habana) como en el Museo del Prado de Madrid, Lam recibe una formación mayormente tradicional y academicista. De la mano de Álvarez de Sotomayor, retratista de escuela y “pintor reaccionario”, según el propio Lam (Núñez Jiménez 85), el joven cubano entra en contacto con gran parte de la tradición pictórica europea en sus diarias lecciones en el Museo del Prado. Lam confiesa su admiración por varios de los artistas allí presentes (Ribera, Velázquez, Zurbarán, el Bosco, el Greco, Goya...), fundamentalmente autores españoles y flamencos. Así, a juzgar por los cuadros de la tradición sobre los que Lam se detiene, una pulsión de denuncia, misterio, religiosidad y desgarramiento parece reclamar ya su incisiva sensibilidad artística. Es el caso de *Los ajusticiados de la Inquisición* de Pedro de Berruguete, *El jardín de las delicias* de El Bosco, *El triunfo de la muerte* de Brueghel el Viejo, *La Sagrada Familia* de El Greco, *El martirio de San Bartolomé*, de Ribera, *Finis gloriae mundi* de Juan de Valdés Leal, o *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya. Lo cierto es que estas preferencias coinciden con las de una parte importante de los jóvenes artistas españoles de su generación. En su desafío vanguardista a una tradición en exceso encorsetada, la nueva generación gravita hacia artistas clásicos, preferentemente nacionales, cuya vena heterodoxa e imaginativa converge con su deseo de renovación. El Bosco, El Greco o Goya, en pintura, o Góngora y Calderón en literatura, por citar algunos ejemplos, gozan de enorme predicamento entre estos artistas deseosos de cambio con raíces propias. Es el caso de la fascinación de la generación de Lorca o Buñuel por el Barroco español, como bien ha analizado Thomson Goizueta:

Específicamente en España, e independientemente de lo que sucede en el resto de Europa, el grupo literario conocido como la Generación del 27 desarrolló su propia corriente de surrealismo, inspirado por los propios poetas del barroco de España. Este enfoque barroco, fundamentado en la complejidad, la multiplicidad, y la mutabilidad, influyó en lo que sería el estilo híbrido que caracteriza la obra de Lam. (14)

De este modo, el estudio de la tradición pictórica española/europea y la exploración de vías novedosas de expresión artística, en el caso de Lam, han de entenderse como operaciones simultáneas y a menudo convergentes.

No obstante, una suerte de vacío latente comienza a cobrar forma en el joven artista. No en vano, Lam no deja de ser un extranjero en tierra castellana, cuya mirada atenta, distante al tiempo que familiar, le permite valorar la tradición desde ángulos distintos a sus colegas españoles. Sus reflexiones sobre la pinacoteca madrileña son ciertamente reveladoras para entender esta ambivalente relación con la tradición pictórica de su país de acogida: “En el Prado, tenía la impresión de haber sido invitado a un banquete extraordinario en el que no me daban de comer lo que yo quería, lo que me correspondía. No se me había invitado personalmente. Tenía que comer el manjar de los señores” (Fouchet 34). Esta sensación de no pertenencia, de asimetría cultural y política frente a una tradición cercana al tiempo que ajena será uno de los catalizadores de toda su carrera. Así, prácticamente desde su llegada a España, y a pesar de su aprendizaje concienzudo de la técnica y la tradición, Lam intuye la necesidad de buscar nuevas fuentes de inspiración, lazos emocionales, lenguajes, más allá de los muros de los grandes “templos” de la pintura europea. Recordemos que el autor se instala en España en plena dictadura de Primo de Rivera (1923–1930), régimen instalado por Alfonso XIII como respuesta a la fuerte conflictividad política y social posterior a la Gran Guerra. En un país con enormes desigualdades sociales y regionales, y con un clima de fuerte represión política, la intelectualidad local se debatía entre una nostalgia colonial tradicionalista, anclada en las heridas del “desastre del 98” y revividas en las activas Guerras del Rif (1920–1927), y un abierto deseo de cambio, de ruptura, de *aggiornamento* cultural. Prácticamente desde su llegada a Madrid, Lam se sitúa en la órbita de estos últimos.

Una importante parte de la crítica, sobre todo en las décadas de 1940 y 1950, y sus posteriores reiteraciones, ha explicado la moder-

nidad en Lam como resultado de su llegada a París, el contacto con Picasso y el arte “primitivo” africano, y su posterior afinidad con los surrealistas bretonianos. Es decir, desde su irrupción internacional en la década de 1940 se asientan ciertas lecturas sobre Lam como una suerte de *protegé* de los grandes maestros de la vanguardia europea, o como un epígono cubano de los respectivos movimientos de vanguardia (Noceda, “Da lo mismo” 9). Desde esta perspectiva surgida fundamentalmente de la crítica francesa y anglosajona, el periodo español de Lam representaría una etapa de continuidad respecto a su formación tradicional en La Habana, con la salvedad de alguna “incursión tardía” en las corrientes innovadoras del momento. Con diferentes matices, esta lectura lamiana ha persistido tenazmente en el tiempo, condicionando una parte importante de su recepción. El crítico Gerardo Mosquera decía en un artículo de 1992:

Cuando el artista sale de Cuba en 1923 no busca el París de las vanguardias, sino la España académica. Allí adquiere un oficio clásico y, salvo algunas obras fantasiosas y alguna incursión tardía en cierta síntesis geometrizable y libertad colorística, se mantiene hasta época muy avanzada como un aplicado pintor académico. Es en París donde se transforma de golpe en moderno —llega en 1938 a causa de la guerra—, metamorfosis en la que sin duda fue crucial su relación con Picasso. (Mosquera, “Modernidad” 261)

Paradójicamente, Gerardo Mosquera, en su lectura anticolonial de la producción y recepción lamiana, caracteriza el periodo español de Lam, y por extensión la plástica ibérica del momento, como una influencia cultural de segundo orden, tradicional y academicista, frente a un centro parisino que opera como epítome de lo moderno y como rito de paso ineludible para todo vanguardista. Pensar que el clima artístico de España, en particular en fechas tan tardías como 1938, sólo influyó desde el punto de vista académico en Lam resulta cuanto menos discutible a la luz de su producción y su biografía. Así, esta supuesta transformación “de golpe” a la modernidad parisina-picasiana, cual “caída del caballo” academicista, debe ser entendida más bien como un largo periodo de maduración artística.

Una periodización más adecuada nos parece la empleada por el crítico José Manuel Noceda, que divide el largo periodo de aprendizaje de Lam (1914–1938), en Cuba y en España, en dos etapas bien diferenciadas. El periodo *formativo o académico* (1914–1929) y el *periodo del modernismo temprano* (1930–1938) (Noceda, *En las colec-*



*ciones* 12). Si bien es cierto que la estética lamiana más reconocible cobra consistencia entre su paso por Francia y su primera estancia en Cuba (1938–1951), veremos que tal revolución artística y conceptual fue posible en parte gracias a la lenta asimilación de experiencias previas. Para el caso de la tradición pictórica española, el propio Lam lo explica así: “It has been said that I leaped all of a sudden from traditional rather academic painting to modern art. Partially this is true, but only in the visible aspects. I have analyzed Spanish painting in great depth because this is what it deserves, and its influence has always been a motor force because of its seriousness and dramatic potential” (Gutiérrez Pérez y Flores Valdés 18). Así, las pinturas que Lam estudiaba metódicamente en el Prado, si bien “manjares” en apariencia ajenos, inspiraban su búsqueda artística y personal mediante registros no siempre evidentes. Este primer periodo formativo/académico, por otra parte, coincide en el tiempo con nuevas influencias igualmente sustanciales en su carrera.

### 7.3. HACIA UNA NUEVA PLÁSTICA: ARTE PREHISTÓRICO, ESCULTURA AFRICANA, VANGUARDIA CASTELLANA Y EL PRIMER SURREALISMO

De acuerdo con los distintos relatos biográficos del periodo (Fouchet, Núñez Jiménez, Borràs, Stokes Sims) son numerosos los ejemplos que muestran la curiosidad de Wifredo Lam, desde su llegada a la capital de España, por los nuevos referentes estéticos y culturales no académicos (en particular los no occidentales), que en ocasiones dejarán reflejos en su obra temprana. Por citar sólo algunos casos representativos, en torno a 1924 Lam comienza a visitar el Museo Arqueológico de Madrid, entrando en contacto con las artes prehistóricas y el llamado arte “primitivo” (fundamentalmente de origen africano, indígena americano o de Oceanía) tan en boga en los círculos de vanguardia europeos. En 1928 asiste a una exposición celebrada en Madrid donde por primera vez contempla el arte de Guinea y el Congo. “De las esculturas dice que aún ‘no le interesan, pero le conmueven mucho’” (Noceda, “Cronología” 565). Lam percibe la fuerza de este arte, pero todavía no ha madurado su crítica al “primitivismo” vanguardista eurocéntrico que, como veremos, caracterizará su periodo cubano. Son por tanto años de exploración y aprendizaje, donde también presencia por primera vez la obra picassiana y sus máscaras africanas. Tanto en la muestra de 1929 de la Escuela de París

en el Botánico de Madrid, como en la exposición itinerante de 1936 de Picasso en España (Barcelona, Bilbao, Madrid), Lam descubrirá extasiado la obra del malagueño, que dejará una profunda impresión en él (Núñez Jiménez 116). Si bien la influencia de la estatuaria africana en la obra lamiana se hará más evidente durante su exilio parisino (1938–1940), momento en que fraterniza con Picasso y el etnógrafo Michel Leiris, algunos críticos han señalado la presencia de tales elementos africanos a mediados de 1930, estando todavía instalado en España (Charpier 26; Stokes Sims 21).

En buena lógica, teniendo en cuenta su insatisfacción más o menos explícita con el *statu quo* plástico, no sorprende que el joven cubano gravitara desde su llegada hacia círculos de artistas locales igualmente inconformistas, como es el caso de la Academia Libre, situada en el Pasaje de la Alhambra de Madrid, donde Lam tomaba clases por las tardes y participaba en sus tertulias ya en 1925. Dirigida por el maestro Moisés, por allí pasaron pintores como Benjamín Palencia, Salvador Dalí, Francisco Bores o Moreno Villa, por citar algunos nombres que se convertirán en referentes de la renovación pictórica en la capital. Conviene puntualizar que, si en el norte del continente, y en otras regiones de España y América Latina, la plástica rupturista gozaba de una relativa vitalidad, en Madrid no es hasta 1925 (con la inauguración de la Exposición de Artistas Ibéricos) que este deseo de renovación comienza a asentarse como movimiento. En el manifiesto que acompañó a dicha exposición, los artistas de Madrid lamentaban no estar “al tanto del movimiento plástico del mundo ni aún de la propia nación”. Dicha declaración de intenciones, auspiciada por el pintor Rafael Barradas, fue firmada por una larga lista de artistas plásticos entre los que destacamos a Alberto Sánchez, Francisco Bores, Pancho Cossío, Luis Bagaría, Salvador Dalí, Ángel Ferrant, Benjamín Palencia y José Moreno Villa. De la nómina de “ibéricos” aquí presentes, un grupo de artistas en particular comparte con Lam no sólo espacios de aprendizaje, como el Pasaje de la Alhambra, sino inquietudes que trascienden la mera renovación estética: es lo que venimos denominando la “poética de Vallecas”, que surge en torno a 1927 en la órbita del pintor Benjamín Palencia y el escultor Alberto Sánchez (ver capítulo 6).<sup>4</sup> Wifredo Lam no pertenece formalmente a esta co-

---

<sup>4</sup> Tal “poética” vallecana, término que como dijimos preferimos al de “escuela”, ha sido sintetizada así por el crítico Jaime Brihuega: “. . . el acuerdo poético que funde en un mismo lenguaje formas propias de la modernidad internacional con referentes visuales que aluden a una identidad cultural ancestral y telúrica. Un lenguaje

riente, pero podemos ver la afinidad con sus principios en torno a 1930. En primer lugar, por su común deseo de renovación plástica, con resonancias onírico-surrealistas, partiendo siempre de la sencillez del paisaje cercano y de sus gentes. En segundo lugar, por su intento por reconectar con lo “popular” (neopopularismo), con lo ancestral y telúrico, todo ello motivado por un impulso político de denuncia y transformación social inscrito en una nueva temporalidad no lineal. En fechas cercanas (1924–1928), Lam se sumerge intensamente en el campo castellano, fruto de sus estadias en Cuenca, Segovia y León fundamentalmente. En particular, la región de Cuenca tendrá especial influencia en la trayectoria del pintor, como bien han estudiado entre otros las críticas Eulalia Adelantado Mateu y Carmen Pérez García. En 1924 Lam entabla amistad en Madrid con un estudiante de medicina, Fernando Rodríguez Muñoz, que ante su precaria situación económica decide invitarlo a su casa en Cuenca, y a pasar los veranos en Villares del Saz, una pequeña población cercana a esta ciudad donde Lam se dedicará a pintar en compañía de la familia de su amigo, los Conversa Muñoz. Estos cuatro años de residencia intermitente entre Cuenca y Villares del Saz (1924–1928) dejarán una profunda huella en Lam. Por una serie de circunstancias, coinciden en esta pequeña ciudad castellana un grupo de personalidades artísticas y literarias de cierto peso nacional: Rusiñol, Serra Aleu, Vázquez Díaz, Marco Pérez, Leonardo Martínez Bueno, Fausto Culebras y Emiliano Lázaro, entre otros, que alternan sus tertulias en el Hotel Iberia y la librería Escolar (Adelantado Mateu 48). La combinación del estímulo intelectual de estas tertulias con su fascinación por los paisajes y sus gentes, darán lugar a una serie de cuadros alejados del costumbrismo al uso, con un toque de irrealidad imaginativa que dejan entrever un vanguardismo incipiente (Véase *Paisaje II*, y *Vidriera*, ambos de 1925).

Observamos pues que el periodo “formativo o académico” de Lam en España (1923–1929) ofrece ya muestras embrionarias de exploración estética, y muchos de estos cuadros ya transmiten, si bien todavía de forma tímida, un pulso con los límites académicos. De algunas pinturas de este periodo, el crítico Alfonso de la Torre ha dicho: “Pinturas simbolistas y densas, también magicistas, de vocación orien-

---

que, además, encuentra en el vocabulario del arte prehistórico elementos para cristalizar la identidad de muchos de sus estilemas formales, logrando así una comprensión mágica del tiempo histórico que media entre el pasado primigenio, el presente activo y el porvenir deseado” (“Forma” 23).

talista, en la línea de Anglada Camarasa, muy de espíritu modernista. En todo caso muy alejadas del torvo ambiente artístico oficial de la época” (A. Torre). Es el caso de cuadros como *Chino sentado con abanico en las manos* (1925) o *El cuerno de la abundancia* (1925). (Para profundizar en la relación de Lam con “Oriente” y la cultura paterna china, véase nota 3). A estos cuadros “modernistas” y orientalistas añadiríamos sus paisajes y retratos de la ciudad conquense (véase la *La vieja del rosario*, de 1927, y la serie lamiana *Casas Colgadas I, II y III*, publicada en *La Ilustración Castellana* ese mismo año), cuyos rasgos alargados, sinuosos y oscuros recuerdan la atmósfera electrizante, expresionista *avant la lettre*, de la *Vista de Toledo* (1596) de El Greco. El trazo “misterioso” del artista cubano parece ya proyectarse sobre estas edificaciones apiñadas y parduzcas, solitarias y ensimismadas como sus personajes. Así, sin una pertenencia explícita a la citada poética vallecana, Lam se adentra en esta etapa conquense en una pintura turbadora y profunda, con resonancias modernas, que trata por sus medios de conectar material y espiritualmente con el territorio más inmediato y con su pueblo.

No obstante, siguiendo a María Lluïsa Borràs, no será hasta la “influencia del surrealismo ibérico” (1929–1934) cuando esta sintonía con la propuesta vallecana, y con otros artistas nacionales afines al surrealismo, resulte más visible en Lam. En 1929, se produce una muestra en el Botánico madrileño de pintores españoles residentes en París (con figuras como Apeles Fenosa, Gargallo, Gris, Manuel Ángeles Ortiz, Picasso o Pruna), a la que habría que añadir la celebrada en el Salón de Otoño donde Ángeles Santos presentará *Un mundo*, 1929, una obra que, como señaló Borràs, tiene fuertes resonancias con las creaciones coetáneas de Lam (“surrealismo” 58). No obstante, como bien señala esta crítica, fueron importantes cambios personales los que acercaron a Lam a la vía surrealista. En 1930 nace Wifredo, su primer hijo, fruto de su primer matrimonio, con la joven extremeña Eva Píriz. En 1931, apenas unos meses después, Eva muere de tuberculosis, y seguidamente lo hace el pequeño Wifredo: “After this tragedy, Lam began to experience terrible hallucinations which left him haggard, caught in a state of half-sleep, day and night. He began to record on canvas the drama of his protagonist, steeping them in a dream-like atmosphere (Borràs, “Suffering” 24). Podemos observar claramente estos cambios en una serie de cuadros de la época: *Composición I* (1930), *Maternidad* (1930), *Composición II* (1931) y *La playa* (1931). En los dos primeros, coincidiendo con el

nacimiento de su hijo, aparecen el deseo erótico y la maternidad como temas centrales, situados en un ambiente nocturno, marítimo y onírico. Predominan los colores fríos y la presencia central de la mujer, con una fuerte correspondencia entre feminidad e influjo lunar. Por su parte, *Composición II* y *La playa* retratan ya su drama personal, con predominio de colores ocres, rojizos y marrones, colores terrosos imponiéndose al azul plateado de los cuadros anteriores. En el caso de *Composición II*, tres mujeres y un niño, en primer plano, son acechadas por una serie de imágenes violentas a su espalda, como un hombre arrastrando del pelo a una mujer, un enorme pie truncado sembrando el pánico en las calles, y figuras que levantan sus brazos en señal de desesperación. En *La playa*, la atmósfera de violencia deja paso al abandono, con figuras solitarias cuyos brazos extendidos reflejan desolación y desamparo. Los rasgos de personas y objetos se estilizan en este último cuadro, en un llamativo giro hacia el esquematismo y la abstracción que recuerda, según Borràs, al arte prehistórico levantino o al trabajo coetáneo de Benjamín Palencia (“Suffering”25). Añadiremos que esta serie de cuadros onírico-mitológicos, con resonancias prehistóricas (nos referimos a *Amour y desamour* (1930), *Sortilegio* (1931) o *La playa* (1931)), emparenta igualmente con la producción coetánea de artistas como José Moreno Villa (véase *Piedras ambulantes*, 1930), los paisajes arcaico-selenitas de Alberto Sánchez (véanse sus bocetos para los decorados de *Fuenteovejuna*, 1932–1933), o el automatismo lineal del Joan Miró del momento (*Painting*, 1933), por citar algunos ejemplos de artistas locales muy relevantes.

De estas cuatro obras “surrealistas” destacamos que, por primera vez desde que llega a España, aparece el mar en su obra, algo sorprendente para un pintor isleño como Lam. E igualmente por primera vez aparecen las maternidades, motivo que ocupará un lugar central en su pintura posterior. Es como si en este primer “surrealismo”, azuzado por sus experiencias del momento, el proceso introspectivo le hubiera conducido a convocar dos de los resortes más profundos de su *psique*: el mar y la madre. Pareciera así que la llamada de los orígenes comienza a abrirse paso en la cada vez más compleja exploración del artista de Sagua. Por otra parte, es también probable que durante este modernismo temprano Lam se acerque, hojeando las numerosas revistas de vanguardia que circulan por los círculos intelectuales, al arte de figuras cruciales de la vanguardia latinoamericana residentes en España, como Rafael Barradas, Joaquín Torres García o Norah Borges, por citar tres ejemplos destacados. Lo que sí sabe-

mos con seguridad es su estrecha amistad, trabada en suelo español, con escritores cubanos como Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Juan Marinello o Pablo de la Torriente Brau. Cuba empieza así a resonar en el pintor de una forma cada vez más directa. Y lo que es más importante, es en estas fechas cuando la presencia negra explota en la literatura del país caribeño, mucho antes que en su pintura de vanguardia, por lo que es más que probable que Lam discutiera de estos asuntos con sus compatriotas en el Madrid republicano. Pensemos por ejemplo que, en 1933, año de su encuentro con Lam en Madrid, Carpentier acaba de publicar *Écue-Yamba-Ó*, texto que en lo fundamental había sido escrito en 1927. O que Nicolás Guillén había publicado *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro cosongo* (1931) antes de su viaje a España en 1937, al tiempo que, en Cuba, Gustavo Urrutia comenzaba a publicar su columna “Ideales de una raza” en 1928, en *Diario de la Marina*. Análogamente, autores muy cercanos al propio Nicolás Guillén, como Langston Hughes y Federico García Lorca, empezaban a incorporar el *jazz* y el cante jondo en sus respectivas literaturas, en esa búsqueda de fuentes populares que agita el momento cultural y político.<sup>5</sup>

Como vemos, son muchos los ejemplos en los que encontramos a un joven Lam que desde su llegada a suelo español se empapa de las novedades estéticas ibéricas, de los modelos “primitivos” y prehistóricos, o de las irradiaciones de modernidad del norte europeo y de América Latina. De este modo, más que una conversión repentina a los *ismos* en el París prebélico, proponemos una sucesión de rupturas gestadas durante un largo periodo de aprendizaje, con sus primeros frutos claros en torno al surrealismo castellano de 1930, su aceleración en Cataluña (1937–1938), su cribado parisino y marsellés (1938–1941) y su definitiva eclosión, con el componente afrocubano inscrito ya en sus propias coordenadas étnico-culturales, tras su regreso y reintegración en el Caribe (1941–1952). Como a continuación veremos, la progresiva concienciación política de Lam será inseparable de esta evolución.

---

<sup>5</sup> El rico abanico de correspondencias entre estos autores de lo “negro” y Lam escapa al objetivo de este ensayo. Para una primera aproximación al simbolismo afrocubano en Lam, véase el ensayo de Fernando Ortiz, *Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos*.

#### 7.4. TIEMPOS DE GUERRA Y REPÚBLICA: EL GIRO POLÍTICO EN WIFREDO LAM

El progresivo distanciamiento por parte de Lam de la tradición artística académica coincide, o casi podríamos decir que se retroalimenta, con otra serie de transformaciones personales de orden político. Así, las sucesivas rupturas estéticas de Wifredo confluyen con un rechazo largamente incubado y cada vez mejor articulado contra un sistema social y político al que decide confrontar con su pintura. La temática popular en la obra de Lam, que iría más allá del costumbrismo, transpira desde sus primeros trabajos en España una honda identificación con las clases populares. Sus retratos del periodo combinan posados de gentes de la aristocracia y la clase burguesa (véase *Retrato de la Duquesa de Moctezuma*, de 1936), con cuadros sobre personajes y motivos populares (Véase *Gitanilla* (1926) o *Mujeres de Cuenca* (1927)). Esta alternancia en la producción de Lam refleja su condición de ser social “anfíbio”, cuya hibridez y no pertenencia, como dijimos, se convertirá en un constante resorte creativo, transitando con soltura por las diferentes esferas sociales. Su primer mentor en Madrid, el citado Álvarez de Sotomayor, le introduce no sólo en la tradición pictórica del Prado, sino en los círculos aristocráticos que sostienen el museo con su mecenazgo. La admiración, al tiempo que distante frialdad, que siente Lam ante los retratos reales y los cuadros de cámara se corresponde con su sensación de intrusismo social en esta clase a la que las circunstancias lo han conducido. Navegando siempre entre dos mundos, Lam alterna con los “señoritos”, incluidos sus amigos de la pequeña burguesía de provincias, al tiempo que muestra su empatía por los excluidos de la sociedad española.

En gran medida fue en la España rural, por tanto, donde Lam comienza a conectar las opresiones en un marco más amplio que el de su infancia cubana: “¿Por qué al ver el campo de España tuve la impresión de que era una colonia?”, dice Lam a Núñez Jiménez (89). Fue su amigo Faustino Cerdón, un inquieto estudiante que alternaba su pasión por el arte con la política y la ciencia, el que tras su breve paso por Francia introdujo a Lam en la lectura de los textos revolucionarios del momento, como el *El Estado y la revolución*, de Lenin (cifr. en Núñez Jiménez 88). En un ambiente cada vez más politizado, fueron estas lecturas y las frecuentes conversaciones con Cerdón y sus afines, las que permitieron a Lam encauzar ideológicamente su difuso descontento: “Yo había pintado a los campesinos españoles,

conocía bien sus vidas, cómo se les trataba, la ignorancia en que se les mantenía, pero no había razonado el porqué” (Núñez Jiménez 89). A este efecto, 1931 resulta un año determinante en la trayectoria de Lam. Ese año se proclama la Segunda República española (1931–1936), por la que Lam tomó partido sin ambages, y que no dudaría en defender con las armas durante la guerra civil. La joven república nace con grandes expectativas de cambio, y Wifredo, ya asentado en la vida política y social española, participa activamente en las tertulias y círculos artísticos que proliferan por la capital. Es en este periodo cuando conoce a importantes figuras de las letras hispánicas como Antonio Azorín, Miguel de Unamuno, Valle-Inclán o Miguel Ángel Asturias, entre otros (Noceda, “Cronología” 566). Paralelamente, la fuerte polarización que vive la sociedad española, y el avance del nazismo y el fascismo en Europa, acercan a Lam cada vez más a posturas de la izquierda revolucionaria.

Estos importantes cambios sociopolíticos coinciden con la tragedia personal antes señalada, la muerte de su primera mujer e hijo por tuberculosis. La pobreza extrema en que vivía la pareja, incapaz de adquirir medicamentos o una mínima atención médica, azotaron profundamente su conciencia: “Esta triste experiencia provocó en mí una gran rebelión contra los regímenes que hacen más ricos a los ricos y más pobres a los pobres. Era tal mi miseria que sentía ganas de poner bombas en todo Madrid”. (Núñez Jiménez 95). La “guerra” ya había estallado dentro de Lam, y fue nuevamente la lectura política, esta vez bajo la influencia de su amigo sindicalista Pepe de la Fuente, que encauzaron sus pensamientos: “[En ese momento] Llegué a comprender y abrazar el marxismo, brújula ideológica que me ha guiado desde entonces” (Núñez Jiménez 96). Es en este convulso periodo de su vida donde el “caballo de Troya” comenzaba a definir su contorno ideológico. A principios de los años 30, Lam abraza un socialismo internacionalista de clase, cercano a los discursos españoles del momento, pero todavía no articula la cuestión racial/colonial mediante una visión más sistémica, como hará al regresar a Cuba. Igualmente, Lam debía encajar este deseo de rebelión con un lenguaje artístico que pudiera darle salida efectiva. Así, no resulta casual que su periodo del modernismo temprano (1930–1938) coincida cronológicamente con estos cambios políticos y personales tan profundos, o que su tragedia familiar dote al surrealismo de sus cuadros de un tono cada vez más oscuro y alucinatorio (véase de nuevo *Composición II*, 1931).



Tampoco parece casual que a la luz de estas intensas vivencias Lam, entre 1933 y 1935, en un periodo de letargo creativo. Tras una década en España, de aprendizaje y de búsqueda, el pintor atraviesa una fase de dudas, de crisis pictórica y personal. Lam quiere articular en cuadros su cada vez más honda rebeldía, pero parece no encontrar las “palabras” en el lienzo. Entre 1933 y 1935 su producción desciende considerablemente, abandonando su vena surrealista y prestando más dedicación al dominio geometrizable de la forma, el volumen, el plano y el color. Lam trabaja infructuosamente en pos de un estilo, y la libertad surrealista deja paso a unos pocos “ejercicios” de composición caracterizados por la contención. Sus escasos cuadros del periodo, como *La ventana* (1935), muestran el interés del pintor por autores residentes en Francia (Matisse, Gauguin, Picasso), y un marcado deseo por el dominio técnico. Lam entra en crisis, y su anhelo no cumplido de ser un “buen pintor” parece atormentarle. En una carta del periodo a su entonces compañera Balbina Barrera, recogida por Borràs, comenta: “Before I had been so dynamic, you can’t imagine how many paintings I did, today I want to paint and can’t, I am a failure” (“Suffering” 33). Los años republicanos (1931–1936) son momentos de enorme volatilidad política y social en España, de dudas personales y artísticas en Lam, a lo que hay que añadir una enfermedad latente que arrastrará durante años y que empieza a menguar su salud física y mental (Borràs, “Suffering” 33).

Dos acontecimientos clave sacarán a Lam de esta crisis. El estallido de la guerra civil española en julio de 1936 y su traslado a Barcelona en marzo de 1937. La guerra hace irrelevantes sus preocupaciones de artista en busca de estilo, y la urgencia del momento moviliza todas sus energías en defensa de la causa republicana. Lam comprendió, como muchos combatientes de su generación, la trascendencia del momento español, así como las repercusiones internacionales del conflicto: “Tenía la impresión de que lo que allí estaba en juego era el destino ideológico de Europa” (Fouchet 103). Lo que se dirimía no era por tanto una disputa interna, sino el futuro inmediato de las relaciones geopolíticas a escala global, algo que no podía escapársele a un Lam cada vez más versado en cuestiones políticas. Cuando estalla la guerra, el pintor reside en Madrid, y no tarda en movilizarse como miliciano en la órbita del Partido Comunista. Por mediación de su amigo Faustino Cordon, muy influyente en el Partido, trabaja seis meses en una fábrica de munición donde tiene a sus órdenes a más de 70 personas. Lam pone la espoleta a las bombas antitanque, un

trabajo que exige una tremenda precisión y destreza. Con buen criterio, y a medida que su salud se deteriora, deciden trasladarlo al balneario barcelonés de Caldes de Montbui en marzo de 1937, donde estará hasta junio de ese mismo año. Allí trabaja en el diseño de decorados para una obra de teatro, que impresionan al escultor Manolo Hugué, viejo conocido de Picasso y la bohemia parisina, y con quien traba una buena amistad. A medida que su salud mejora, decide trasladarse a Barcelona, para definitivamente cambiar el fusil y las bombas por los pinceles, y así seguir su verdadera vocación de artista. De su experiencia circunstancial como soldado Lam comenta a Núñez Jiménez: “Mi vida como combatiente es un accidente de mi moral y mi carácter. Defendí lo que creí un deber, pero no podía olvidar que vine a España para realizarme como pintor. Honestamente, confieso que nunca hubiese sido un político o un militar” (117). Pero eso sí, la experiencia de la guerra de España había transformado definitivamente su forma de entender la pintura: “La guerra de España fue, en el sentido humano, una escuela muy grande, y lo he reflejado en mi pintura, hecha no sólo de valores estéticos, sino condicionada para tratar de descubrir cómo situarla dentro de un concepto ético de la vida. La pintura se convirtió para mí en un instrumento de combate.” (Núñez Jiménez 117). Desde esta experiencia clave, todo su aprendizaje como artista, toda su experimentación formal y técnica, remitirán en adelante a un “concepto ético de la vida”. Esto no convirtió a Lam, como bien ha señalado la comisaria Katherine David, en un pintor de consignas: “Pese a su condición de hombre afectado por los grandes dramas del siglo pasado, que se desplazó por el mundo durante el periodo de las grandes guerras, en su obra no existen los eslóganes. En realidad, se trata de una gran obra poética . . . Su mundo no es autista y se encuentra en ósmosis con la realidad que la rodea, pero funciona con sus propias reglas” (cit. en Á. Vicente). Así, a partir de esta experiencia bélica en España, podemos decir que Lam se transforma en un artista en lucha, en busca de reglas propias para su pintura.

Al llegar a Barcelona en julio de 1937, Lam entra en contacto con círculos artísticos de vanguardia (Hugué le encomienda al pintor barcelonés Jaume Mercadé, próximo al fauvismo, y participa en las tertulias artísticas que tienen lugar en un café de la plaza de Lesseps), se afilia al Sindicato de Pintores de la UGT, y en esas mismas fechas, en medio de un bombardeo aéreo, conocerá a la que será su segunda mujer, la alemana Helena Holzer (conocida posteriormente como He-

lena Benítez). Son meses de una actividad artística y política frenética. Lam se presenta a varios concursos de pintura, como el Concurso Trimestral de las Artes Plásticas de Barcelona, o el prestigioso Concurso Nacional de Pintura, Escultura, Grabado y Dibujo, también en la capital catalana (Borràs, “Suffering” 41). Igualmente, incentivado por sus colegas de profesión y a beneficio del Partido, se decide a organizar una exposición en solitario del conjunto de su obra, lo cual le lleva a trabajar casi sin descanso. Lamentablemente la guerra aborta dicha exposición, y en su lugar realiza una serie de *posters* para el Ministerio de Propaganda, que firma bajo el pseudónimo de WILA (*Instrucción militar de la retaguardia*, 1937, por ejemplo). Su bloqueo artístico y vital parece haberse disipado, y así la producción barcelonesa aumenta de forma exponencial. Son cuadros que exploran de nuevo los aspectos formales, con el cubismo sintético y el fauvismo como principales referencias, pero su mano parece haberse liberado por fin. Destaca su retorno al retrato y al autorretrato (*Jeune Fille aux yeux claires, Autoportrait I*, 1937), así como una serie de desnudos celebratorios de la vida y la sexualidad (*Doble desnudo I, II y III*, 1937), situando así al cuerpo humano en el centro de su esfera personal y artística. Pero hay otro rasgo que nos llama especialmente la atención: el rostro de algunas de estas figuras aparece ya representado mediante máscaras africanas (Véase por ejemplo *Sans Titre*, 1937 o *Doble desnudo I y II*, 1937). Resultaría prudente no deducir de este hecho, o al menos no de forma automática, motivaciones puramente identitarias. Esta madurez ideológica no se producirá hasta su regreso a Cuba años después, pero sí que podemos hablar de una incipiente madurez artística y personal. El juego erótico se alinea en estos cuadros con el juego formal, mostrando un Wifredo Lam libre ya de inhibiciones y seguro de su quehacer artístico. La experiencia de guerra y el ambiente artístico catalán, aunque ya asediado por las tropas franquistas, han llenado de seguridad y determinación al artista, tal y como relata en una carta del periodo reproducida por Borràs: “For the first time in my life, I am happy about what I’ve made, not because is perfect, but because it’s so much better than what I produced in Madrid. I have managed to vanquish all my headaches and concerns about my profession and with magnificent results” (“Suffering” 40). Del mismo modo, Lam se siente inspirado por la ciudad mediterránea, donde encuentra una mayor sincronidad con la modernidad europea: “Apart from being lucky enough to live in Madrid for a time, I didn’t have a chance to get to know the wide-ranging problems of modern

art at the right moment . . . Today, I know what I should do and I have learned the value of the poetic and plastic of painting. At times I look like a madman, or I drive myself to despair trying to grapple with my problems. . . . In one month and a day, I have covered more surface area than during the entire time I spent in Madrid” (Borràs, “Suffering” 40). En este momento, Madrid y Castilla forman ya parte de su pasado inmediato. Allí ha dejado grandes amigos y vivencias, pero la efervescencia creativa en que está inmerso encuentra en Cataluña un segundo impulso. Su salida hacia París, con una Barcelona al borde del colapso, será sólo cuestión de meses.

#### 7.5. SATURNO DEVORANDO A SUS HIJOS: MUERTE Y RESISTENCIA EN *LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA*

De la prolífica producción de este periodo, nos detendremos en un cuadro realizado en el verano-otoño de 1937, *La guerra civil española* (*Gouache* sobre papel, 211 x 236 cm), una de las primeras obras en que Lam conjuga madurez artística y política, y por tanto un importante antecedente de la eclosión que supondrá *La jungla* (1943). Por otra parte, es también uno de sus primeros cuadros, si no el primero, de temática abiertamente militante. Antes de su llegada a Cataluña en marzo de 1937, Lam conoce en Valencia a dos importantes mandatarios artísticos de la Segunda República, Timoteo Pérez Rubio y Josep Renau, entonces director general de Bellas Artes. Interesados en su trabajo, Renau encarga al pintor cubano un cuadro de tema bélico para ser mostrado en el pabellón republicano de la Exposición Internacional de París de 1937. En una carta fechada el 8 de junio de 1937 aparecen dos bocetos sobre la temática de la guerra civil, uno de los cuales parece corresponderse con el cuadro en cuestión. En esa misma carta, el pintor dice: “I am doing a large-scale painting, 300 X 300, in an anti-fascist vein. It’s not very pretty, but is true and real”. Y a continuación añade: “The revolution has changed my writing and my manner of painting. I feel more at ease with composition and I believe that today, through its emancipation, my art has become authentic” (Borràs, “Suffering” 41). Lam concibe la guerra de España, al igual que muchos de sus contemporáneos marxistas, socialistas o anarquistas, como la primera resistencia armada ante el fascismo, pero también como parte de un proceso revolucionario en marcha. Esta experiencia transformadora, evidente en las numerosas colectivizaciones y avances



Figura 6. *La guerra civil española*, de Wifredo Lam (1937). Colección M.A. y M. Capriles, Caracas. Archivo SDO Wifredo Lam, París, Francia. ©Wifredo Lam Estate, Adagp, Paris / ARS, New York, 2023.

legislativos que pudo vivir en la España republicana, impactaron profundamente la concepción artística de Lam, hasta el punto de hablar de una “emancipación” en su pintura. Sus preocupaciones relacionadas con la “belleza” o la “composición” son ahora substituidas por su deseo de “verdad”, “realidad” y “autenticidad”. El cuadro *La guerra civil* es un buen ejemplo de este cambio (ver fig. 6).

A primera vista, la pintura representa la confrontación caótica propia de toda batalla, pero pronto percibimos que no estamos ante dos ejércitos enfrentados, sino ante dos bandos desiguales. Por un lado, encontramos un bando republicano caracterizado por su atuendo y sus símbolos (sombrosos campesinos, ropas civiles, una hoz, una bandera roja), donde se entremezclan milicianos resistentes y caídos, mujeres arrodilladas frente a sus muertos, un niño abandonado. Estamos por tanto ante un amasijo popular de lucha y abatimiento, donde la alta emotividad de los personajes no se refleja en los rostros inexpressivos.

sivos, cercanos ya a las máscaras, sino en su gestualidad corporal y en su disposición en la escena. En el bando contrario, tenemos la presencia de soldados franquistas claramente uniformados, caracterizados por el tricornio y el gorro del bando nacional, y empuñando numerosos fusiles (incluida una ametralladora) en actitud de asedio. Los paralelismos con el célebre cuadro de Goya de *Los fusilamientos del 3 de mayo* son más que evidentes, no tan sólo por la semejanza compositiva sino por la común denuncia a la brutal agresión a civiles en un combate desigual. “Esa experiencia —dice Lam de la guerra civil— dejó en mí un profundo sentimiento de admiración por el pueblo español. Cuando se menciona algún pueblo que no tiene armas para defender sus libertades, recuerdo a los españoles volcados a pecho limpio contra el Cuartel de la Montaña para capturar armas y salir a combatir” (Núñez Jiménez 117). A poca distancia del Cuartel de la Montaña de Madrid retrataba Goya una escena similar ocurrida un 3 de mayo de 1808. Sin duda Lam tuvo en cuenta este cuadro, y así plasmó su homenaje tanto al pueblo resistente español como a los artistas que históricamente se atrevieron a reflejarlo en su obra.

Lam elige colores predominantemente fríos para el primer plano (azules, verdes, colores que pronto potenciará en *La jungla*), frente a los ocres y los negros del fondo, destacando la presencia llamativa de un elemento rojo, no para subrayar el derramamiento de sangre, sino la enseña revolucionaria. Esta disposición cromática divide la escena en dos espacios, y atrae la atención sobre las figuras de coloración azul-verdosa, donde el verdadero drama, a modo de epítome narrativo, parece estar teniendo lugar: la muerte del miliciano, atravesado como un toro (o minotauro), y el dolor irreparable de sus seres queridos, con la maternidad quebrada (la madre abandonando al niño) como señal del más profundo desgarramiento y desamparo. Basándose en Lévi-Strauss, el crítico Claude Cernuschi ofrece una interesante interpretación sobre la abundancia de seres mitológicos híbridos en el arte vanguardista del periodo (“minotauros” en el caso de Picasso y los surrealistas, la “mujer-caballo” en el Lam posterior). Frente a la clásica interpretación freudiana surrealista donde la unión con lo animal alude a la prohibición de conectar con lo irracional reprimido, Cernuschi propone: “Si interpretamos el mito del Minotauro a partir de los planteamientos de Lévi-Strauss, lo que está en juego no es la prohibición de las relaciones entre humanos y animales, sino la prohibición de las relaciones entre humanos de diferentes grupos sociales. El significado del mito no es tanto psicológico como socio-po-

lítico” (69). A la luz de esta lectura, la muerte del “toro-miliciano” del cuadro representaría simbólicamente la muerte de la hibridez social, cultural y étnica propia de los procesos emancipadores, y por tanto amenazante para el fascismo europeo.

Con seis años de distancia, y sin profundizar en las obvias diferencias de contexto geográfico, político, cultural y temático, este cuadro de combate que es *La guerra civil española* contiene ya en su germen algunos de los elementos clave de *La jungla*: experimentación formal ajustada a la temática, abigarramiento figurativo, inserción de símbolos y referencias culturalmente relevantes al país (en el caso español, el toro-minotauro, la *Pietà*, la hoz, la bandera roja, el homenaje a Goya), dinamismo, caos, denuncia política: la autenticidad y la verdad por encima de cualquier componenda esteticista (ver fig. 7).

Ahora bien, como en muchos de sus cuadros de la etapa española, y he aquí una gran diferencia con su periodo cubano, destaca la casi total ausencia de elementos naturales en el sentido de entorno primordial, de “orígenes”. Predomina en el cuadro lo humano, “demasiado humano” si se quiere, el drama vital de un pueblo cuya deriva civilizatoria, la europea, lo ha abocado a una lucha fratricida sin raíces, agotada en sí misma. Ni siquiera el caballo y el toro, tan icónicos en otro cuadro hermanado, el *Guernica* de Picasso (1937), tienen espacio en esta masacre lamiana. Ni una planta, ni un árbol, ni una montaña o un río. Ni una estrella o un sol que ejerzan de testigos. Lo que en *La jungla* será presencia desbordante, el medio natural, es aquí una ausencia ineludible. *La guerra civil española* nos muestra un amasijo de seres humanos desgarrados, caóticamente entrelazados, pero carentes de unidad más allá de la tragedia. Falta aquí esa comunión que surgirá en su periodo caribeño, donde sus cuadros reflejarán la mezcla inextricable de un “monte” plagado de gentes, tierra, plantas, animales, y espíritus, cual seres intercambiables en el incesante ciclo de la vida y la muerte. Falta aquí, en resumen, la cosmovisión lamiana que brotará tras el “retorno al país natal”, tal y como expresará su amigo y homólogo de la *negritude* Aimé Césaire.<sup>6</sup> Lo que retrata Lam en *La guerra civil española* es, por el contrario,

---

<sup>6</sup> Como es sabido, el encuentro fortuito con Aimé Césaire en Martinica en 1941 estableció una inmediata comunión personal y artística entre ambos autores que resultará decisiva en sus respectivas trayectorias. La versión española del poemario *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) de Aimé Césaire fue publicada en La Habana en 1943 con ilustraciones de Wifredo Lam.



Figura 7. *La jungla*, de Wifredo Lam (1943). Archivo Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York, EEUU. ©Wifredo Lam Estate, Adagp, Paris / ARS, New York, 2023.

la negación de la vida, la muerte en su estado más irrefutable. No sólo la muerte de un pueblo y un proyecto político, sino de un modelo civilizatorio que se autodestruye cual un *Saturno devorando a su hijo* de Goya. La sombra del fascismo recorría ya todo el continente, iniciando una de las etapas más turbias de la historia, y Lam así lo plasmó en este lienzo testimonio. La crítica Cuervo Hewitt ha analizado la idea de “el monte” en *La jungla*, una realidad más psíquica que topográfica ligada al concepto estético y filosófico de “génesis u origen”. Dicho cuadro, según esta autora, refleja la asimilación antillana a partir de la década de 1930 de los discursos



de Spengler y Frobenius sobre los ciclos de decadencia y renovación cultural, que subrayaban la vitalidad africana, origen de lo afrocaribeano, frente al agotamiento del paradigma occidental (60). No olvidemos el carácter claramente eurocéntrico que este esquema spengleriano planteaba, asociando naturaleza y vitalidad a mundo “no civilizado”. Se podría decir que el propio Lam reproduce, hasta cierto punto, estos discursos esencialistas y reduccionistas de la década. No obstante, más allá del contraste decadencia (europea) vs. vitalidad (“primitiva”), creemos más acertado contraponer dos paradigmas coexistentes y en disputa, uno dominante y otro subalterno de resistencia. Por un lado, el paradigma racionalista-ilustrado-capitalista, cuyo predominio de la razón instrumental, como bien señalaron Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*, culminó en la barbarie nazi, y del cual el cuadro *La guerra civil española* servirá de anticipo denunciatorio. Por el otro lado, un paradigma alternativo y subalterno, surgido del contacto colonial, y encaminado hacia un horizonte “transmoderno” (o superador de la modernidad), en la línea de la “filosofía de la liberación” del filósofo Enrique Dussel, entre otros. Este paradigma, según esta línea crítica, viene rechazando desde el siglo XVI el sometimiento instrumental de personas y naturaleza a los ciclos de acumulación propios de la modernidad dominante, generando momentos de reconocimiento (del uno mismo y del otro) que derivan en movimientos de resistencia y de propuesta. Así sintetiza Frederick B. Mills esta idea central de Dussel:

If we assume our co-responsibility for human life and the biosphere, we seek to negate (in the sense of critique and deconstruction of the prevailing system) the negation of human life. Our negation of the negation of human life is motivated by an affirmation of the project of creating a new world in which all human beings can live and grow in community. (Mills 66)

En consecuencia, y aludiendo esta vez al progresivo reconocimiento lamiano, reformularemos una de las tesis centrales de este libro (ver 1.4): De la negación de la negación, y en este caso, de la negación de la negación del *otro* colonial (ausente o subyugado en los modelos de representación dominantes), surge en entreguerras una afirmación libertaria que en sí misma encierra una política, una ética, y en el caso de Lam, una plástica propia.

## 7.6. EPÍLOGO: EN EL UMBRAL DE LA JUNGLA

*Lejos de integrarse, Lam infiltró las reglas estéticas que rigen las convenciones pictóricas de “los explotadores.” Se convirtió, como el mismo dijera, en “un caballo de Troya”.*

John Yau (“Sírvese esperar junto al guardarropa” 450).

Pronto vendrá el exilio francés en 1938, el asedio del nazismo, la huida de Europa en 1941, y un sentimiento de muerte que se hará más y más agudo en Lam. El “viejo mundo” ha sido su escuela por casi dos décadas, pero su pintura busca nuevos territorios de inspiración, los de su Caribe natal. Sin todavía saberlo, será Cuba, con sus paisajes, su infancia omnipresente y su comunidad negra de origen, la que hará que encajen todas las piezas del rompecabezas. Lam estaba ya listo para mirar con nuevos ojos su herencia afrocubana, y su deseo de denuncia y de renovación pictórica hallarán en La Habana el taller definitivo de su “caballo de Troya”. Han sido largos años de formación en España, ha pasado por su ansiado París, donde ha conocido a los grandes artistas del momento, ha sido derrotado en una guerra, y expulsado de Europa en otra, y ha regresado finalmente al punto de partida. Pero nada fue en balde. En una entrevista a Gerardo Mosquera, confiesa:

Yo pude convertirme en un acusador y representar al Tercer Mundo dentro de la cultura europea por haberme posesionado antes de esa misma cultura. Pude hablar en un lenguaje que resultaba claro. Si hubiera venido un negrito pintando esas cosas seguro que no le iban a hacer caso, porque no tenía el arma, no tenía los instrumentos para transponer esos contenidos. (Mosquera, “Mi pintura” 528)

Tanto su aprendizaje estrictamente académico como sus incursiones en la modernidad europea y el llamado arte “primitivo” le dotaron del cincel, la mirada y la técnica. La cercanía al pueblo llano español, la guerra civil y el avance del fascismo internacional le inocularon la urgencia política, y tras su desembarco en Cuba, al revivir con horror la sumisión de sus gentes, y en especial de la comunidad negra, comprendió gradualmente la opresiva maraña que aglutinaba fascismo, colonialismo, clasismo, racismo y dominación occidental, incluida la cultural. De las piezas de arte “primitivo” que observó en los museos europeos y en colecciones privadas dice en 1946: “El destino de estas piezas africanas en Europa es símbolo de un pueblo echado a un lado

por una civilización conquistadora . . . Ayer, lo que se vendía era la piel negra; hoy es su espíritu, sus sueños que se explotan como objeto de curiosidad” (cit. en Cernuschi 41). Reinstalado ya en su isla, Lam supo reapropiarse a su favor, cual *boomerang* identitario, los discursos “primitivistas” de las vanguardias europeizantes. Como bien ha analizado la crítica Michelle Greet, el artista cubano advirtió que los esquemas sobre el arte africano que manejaban muchos de sus colegas cubistas y surrealistas parisinos, aunque fervientes defensores del arte no occidental, seguían relegándolo a la posición de pintor “salvaje”:

Lam reinterpreted the identity of the primitive imposed on him not as a dichotomy between the western and non-western, but rather as a fusion of the two. He inverted the primitive, re-appropriating the Africanizing forms employed by European artists and transforming them into specific symbols of his Afro-Cuban identity. Lam’s employment of signifiers of his own cultural heritage, in the place of an unidentified or vaguely identified exotic other, transformed the relationship of the modern to an imagined primitive. And once signs for the primitive are invested with cultural specific meaning, they no longer embody the “uncivilized” character of the other. They therefore take on a new relationship to the European modernist idiom, thereby challenging western constructions of the primitive. (12)

El empleo de motivos africanos en sus obras, por tanto, no obedecía ya a razones técnico-formales, ni a un uso exótico de elementos no occidentales despojados de su matriz cultural y/o religiosa. Mediante la reapropiación del arte “primitivo” y del lenguaje plástico de la modernidad, Lam ansiaba responder a Europa por su saqueo material y simbólico.

La fascinación vanguardista por el llamado “arte primitivo”, concebido en muchos casos como enmienda al modelo occidental burgués y a su racionalidad instrumental (con las máscaras picassianas como ejemplo paradigmático), dejaban insatisfecho a un Lam cada vez más consciente de los mecanismos de reproducción colonial. El Imperio continuaba operando bajo nuevas “máscaras”, y una crítica profunda a las lógicas de representación subyacentes se imponía en la nueva pintura.<sup>7</sup> De nada servía llenar sus cuadros de motivos afri-

---

<sup>7</sup> Para un estudio sobre la pervivencia en la institución artística de prejuicios occidentales/“primitivistas” respecto a Lam en fechas tan tardías como 1988, y específicamente, en uno de los epicentros del arte moderno como el MOMA de Nueva York véase Yau, “Sírvese esperar junto al guardarropa”.

canos. El esquema “primitivista” simplemente invertía los marcos jerárquicos sin cuestionarlos, manifestando fetichismo y paternalismo a partes iguales. El problema era la jerarquía, la división arriba y abajo. El nuevo arte lamiano debía hibridar lo africano, lo americano y lo europeo, la modernidad subalterna y las raíces locales, en un nuevo plano que desestabilizara el viejo orden estratificado. El “salvaje” debía hablar de igual a igual a sus homólogos europeos, porque dominaba su lenguaje y comprendía sus lógicas (“por haberme posesionado antes de esa misma cultura”, dice Lam), y porque se disponía a transgredirlas desde su “periferia” antillana: “You cannot impose a culture from the top, it must come from under. It grows out of the soil, out of the people, out of their daily life and work” (Read, *To Hell* 77), decía el crítico anarquista Herbert Read. La conexión de Lam con el llamado “primitivismo” artístico no fue por tanto el resultado natural e intuitivo, casi “sanguíneo”, de su herencia racial, sino una opción adquirida técnica y reflexivamente entre Europa y Cuba, culturalmente enraizada en su comunidad, y políticamente dirigida, cual “figuras alucinantes”, a los centros del poder colonial. El antifascismo le enseñó a fuego la relación entre modernidad, colonialismo, capitalismo y racismo, y Cuba le recordó su lugar resistente en el arte contemporáneo: ni buen ni mal “salvaje”, ni tampoco “epígono” asimilado, sino perturbador pictórico de todos los imperios negadores.

La caída de la república española, cuenta el propio Lam, fue un dolor que le acompañaría toda la vida, dejando en su interior un vacío difícil de suplir, al tiempo que le llenó de respuestas hasta entonces sólo intuitivas:

Aquel despojo —dice Lam de su derrota en la guerra española— me impelió a recuperar todos mis recuerdos de la infancia, llenos de brujas, supersticiones, mitos heredados y otros creados por mi propia imaginación. Era como una vuelta a mis orígenes. Ciertamente, lo único que me quedaba en aquel momento era mi viejo anhelo de integrar en la pintura toda la transculturación que había tenido lugar en Cuba entre aborígenes, españoles, africanos, chinos, inmigrantes franceses, piratas y todos los elementos que formaron el Caribe. Yo reivindicó para mí todo ese pasado. (Núñez Jiménez 118)

Así, de este intercambio con la cultura europea y sus demonios políticos nacerá un arte híbrido, difícilmente clasificable, que nos sigue fascinando y perturbando por igual. Un arte que aglutina la asombrosa complejidad de sus orígenes caribeños, de su historia y,

cómo no, de sus ansiedades y desplazamientos respecto a la cultura dominante. El intenso periplo español de Lam, antigua metrópoli colonial al tiempo que espacio antifascista y vanguardista, jugó sin duda un papel muy importante en este proceso de reconocimiento, una etapa en la que el de Sagua bosquejó respuestas pictóricas a la punzante pregunta de Fanon: “In reality, who am I?”. Dieciocho años después de su partida, como un Ulises fatigado de viajes y derrotas, regresaba el pintor a su isla, y como guerrero aqueo, daba los últimos retoques a su “caballo de Troya”. Pero esta vez, más allá de Europa, o más bien integrándola y confrontándola, era el grito justiciero de L’Ouverture y Césaire, unido a la transculturación propuesta por sus paisanos Ortiz, Cabrera, Guillén o Carpentier, lo que agitaba su nueva pintura. La lenta asimilación de esta experiencia personal y colectiva facilitó la alquimia: *La jungla* estaba a punto de emerger en un modesto estudio del barrio de Marianao en enero de 1943.

## CONCLUSIONES

*Solamente los anarquistas, sabrán que somos anarquistas y les aconsejaremos que no se llamen así para no asustar a los imbéciles.*

Ricardo Flores Magón, carta presente en el archivo del Departamento de Justicia de Estados Unidos (30).

*Art should be refreshing to everyone. But many artists are in league with the rich to make the poor feel dumb . . . The rich organize art in such a way as to prove they have different souls from the poor, to give a biological justification to their status. Mystification is the secret. Ruling classes find it politically useful that workers can't understand the pictures in the galleries.*

Kurt Vonnegut, en entrevista con Gaither Stewart.

*Literaturas enteras, / escritas en selectas expresiones, / serán investigadas para encontrar indicios / de que también vivieron rebeldes donde había opresión.*

Bertolt Brecht. Del poema “La literatura será sometida a investigación”, 1939. (129).

**E**L cuestionamiento de las formas naturalizadas de representación, tanto en el terreno artístico como en el político o el filosófico, tiene hondas raíces en la tradición occidental. A partir de la Revolución francesa, las crecidas de esta pulsión antiautoritaria toman cuerpo periódicamente, y se hacen especialmente visibles en momentos de *crisis*, en su acepción etimológica de “cambio” o “replanteamiento”. En 1873, Friedrich Nietzsche, en su obra *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* lanza un contundente ataque al discurso cientifista-positivista, en aquel tiempo hegemónico y percibido como guía infalible hacia el progreso humano. El filósofo alemán, muy in-

fluenciado por la crítica a la “representación” (en tanto fantasmagoría de la “voluntad”) de su antecesor Arthur Schopenhauer, llega a la siguiente conclusión: todo el lenguaje humano y el consiguiente universo conceptual creado por él no son sino metáforas cuyo origen ha sido olvidado. De este modo, el cientifismo confunde lo que fue una creación simbólica, intuitiva y arbitraria con la “cosa misma”. El arte, para Nietzsche, es por el contrario la actividad donde el intelecto se encuentra verdaderamente libre, la única forma de “engañar sin causar daño”:

Aquel enorme entramado y andamiaje de los conceptos, al que de por vida se aferra el hombre indigente para salvarse, es, solamente, un armazón para el intelecto liberado y un juguete para sus más audaces obras de arte y, cuando lo destruye, lo mezcla desordenadamente y lo vuelve a juntar irónicamente, uniendo lo más diverso y separando lo más afín, así revela que no necesita de aquellos recursos de la indigencia y que ahora no se guía por conceptos, sino por intuiciones. (5)

A comienzos del siglo XX, en plena crisis de entreguerras, estas palabras de Nietzsche hallan su correspondencia en las vanguardias artísticas, en particular en su crítica a la “actitud realista” del arte precedente. Este nuevo arte (cubista, futurista, dadaísta, surrealista, “primitivista”), basado en intuiciones o formas nuevas, y no tanto en conceptos gastados, en imágenes dispares y no tanto en narraciones sistemáticas, en la confrontación y no tanto en la armonía, es la concreción de un nuevo tipo de “intelecto liberado” que ataca al edificio burgués decimonónico, cuyo “andamiaje” conceptual aparentemente sólido se asienta en última instancia en la arbitrariedad y el vacío. Qué es el arte y qué puede hacer serán las preguntas que acompañan a este profundo periodo de transformación. Es por esto que cuestionamos la idea de una primera fase del vanguardismo español más “apolítica” seguida de una segunda fase más “comprometida”, en favor de una lectura más histórica y metapolítica de las distintas fases de un mismo proceso. Así, ante la inestabilidad social e institucional generalizada de las décadas de 1910 y 1920, comienza una progresiva politización de los *ismos* que se hace más “visible” a partir de 1930, partiendo a menudo de herramientas y prácticas estéticas previamente desarrolladas en un estadio de mayor autonomía. ¿Qué entendemos entonces por “politización” de estos artistas y de estas tendencias estéticas?

Una voluntad expresa de intervenir, desde la relativa autonomía del vanguardismo artístico, en un proyecto político más ambicioso y modernizador como fue el republicano. A nuestro parecer, el “hallazgo” paulatino de estas vanguardias artísticas españolas, en su conjunto, no consistió tanto en “revelar” una verdad profunda antes no vista como en poner en evidencia la finitud y la ceguera del propio edificio de la Restauración y sus inercias, así como la falsedad de sus formas de autoridad y representación a menudo incuestionadas (Estado, academias, lenguajes positivos, liderazgos individuales, entre otros). El “hallazgo” vanguardista, por tanto, lo situamos en la quiebra del carácter totalizante del ideario ilustrado-positivista, pero también de todo tipo de pensamiento que pudiera devenir ideología y aspirara a universalizarse. La negación de lo dado de los *ismos* contenía así su propia reordenación libertaria.

En resumen, mediante la lectura de un conjunto de obras características de la nueva estética de la década de 1930 (cine surrealista, grafismo político, ultraísmo feminista, teatro “imposible”, escultura telúrica vallecana, “primitivismo” anticolonial), y de una serie de autores significativos (Luis Buñuel, Helios Gómez, Lucía Sánchez Saornil, Federico García Lorca, Alberto Sánchez y Wifredo Lam) hemos indagado en la preocupación compartida, tanto por libertarios como por vanguardistas, frente a la naturalización de lo representado. Esta confluencia de inquietudes se traduce en una serie de prácticas indóciles frente las vías establecidas para “hablar de” y “por” la realidad (‘mediación’ acrítica o ‘delegación’ especular), a fin de liberar latentes potencialidades sociales y artísticas. Con base en esta correspondencia hemos valorado estas obras como libertarias (anti-jerárquicas, anticulturales, y antimercantilistas), rastreando su crítica específica a diferentes esferas representativas, unas artísticas (lenguaje, artista, teatro) y otras políticas (patriarcado, Estado, Imperio). Esta correspondencia entre vanguardias y anarquismo, como hemos defendido, lejos de formar una alianza clara y unívoca estuvo repleta de tensiones (ejemplificada en el “divorcio” entre importantes grupos anarquistas y el vanguardismo estético, descalificado como “burgués”), pero también de sinergias creativas (presente en todos los casos analizados). Para ello hemos acotado ambos movimientos en lo que el caso español tiene de específico, con su temporalidad tardía y su ritmo acelerado, visible y constructivo en la década de 1930, así como sus particulares debates en torno al arte comprometido y a la autonomía de movimientos-instituciones, o movimientos políticos-estéticos. La de-



finición de vanguardias artísticas que hemos empleado, análoga a la *praxis* libertaria, parte de la noción metapolítica del término (una política estética que se infiltra en todas las esferas de la vida), de su carácter contradictorio (basado en la dinámica negación-afirmación) y de su temporalidad no lineal y paradójica (basada en la dialéctica entre lo dado, lo necesario y lo posible). En consecuencia, si observamos el inmenso legado de imaginación política y estética que generaron ambos movimientos en este país, la noción de “fracaso” pensamos que debe ser revisada. Tras unos años dominados por el repliegue y el “insurreccionalismo” maximalista en la dictadura de Primo de Rivera, vanguardias y anarquismo afinaron sus prácticas “frente a” y “con” las instituciones heredadas, ensayando la demolición y reconstrucción de “la realidad” republicana bajo nuevas premisas, en una compleja dinámica de negación y afirmación simultánea.

Así, el arte y la cultura en España sufrieron una profunda transformación en esta década, no sólo en sus formas o temáticas, sino sobre todo en su marcada autoconsciencia crítica. Un nuevo lenguaje y espacio político/epistemológico fueron el campo de acción de artistas tan universales como Picasso, Miró, Buñuel, Lam, Maruja Mallo, Alberti, Remedios Varo, Vallejo, Neruda, Lorca, etc. Los signos artísticos y sus instituciones debían aceptar al fin la contingencia, la fragmentación, la precariedad y el impulso democrático de las masas, renunciando así a su absurda aspiración por congelar la fluidez de “lo real”. Debían romper, esta vez “sin miedo a las ruinas”, su inveterada pretensión de ocultar “mostrando”. El nuevo arte producido en España indagó en una fórmula expresiva con la que señalar su propia impostura, sus limitaciones, su carácter ocultador y subyugante. Dicho de otro modo, el nuevo arte republicano reconoció la “trampa” del lenguaje artístico y sus instituciones, explorando formas de expresión más conscientes de esta trampa, una suerte de anticultura libertaria. En este gesto, los artistas más incisivos abandonaron su posición al servicio del orden, y desde sus nuevas coordenadas agitaron los cimientos del edificio heredado de la Restauración. “Una obra de arte —decía Federico García Lorca en 1935—, no es nada más que un reflejo de la vida humana. Y por esto ningún artista, aunque quiera ser exageradamente abstracto, puede permanecer insensible al monstruoso dolor del tiempo en que vivimos (cit. en Inglada 407). El arte vanguardista de la Segunda República supo mirar a su tiempo y a sus propias coerciones estéticas con nuevos ojos, y al reconocer el

mundo como mera “representación”, se dedicó demolerlo y relocalarlo con la “voluntad” nietzscheana del “intelecto liberado”.

En 1930, el líder anarcosindicalista Juan Peiró escribía:<sup>1</sup>

La misión universal de los anarquistas no consiste en una cuestión dialéctica, más o menos lírica, de crítica exclusivamente demoleadora, ni consiste tampoco en un vegetar emulando a los topos. Su misión es una cuestión de estudio y de hechos, de cultura y acción, en cuya tarea entran por igual la fuerza demoleadora, la fuerza constructiva y el genio creador que lentamente, . . . va levantando el edificio social futuro sobre los cimientos ruinosos de la sociedad capitalista. (36)

Así, el deseo de transformación popular que precede a la Segunda República se anticipa ya en esta cita de Peiró. Frente a una visión “lírica”, espontánea y voluntarista de la revolución social, esta decisiva figura del anarcosindicalismo español proponía “estudio” y “hechos”, “cultura” y “acción”, “fuerza demoleadora” y “fuerza constructiva”. En plena crisis española y mundial, Peiró lanza un mensaje que a nuestro parecer podría haber suscrito cualquiera de los artistas analizados en este libro.

La huella de las vanguardias históricas en la posterior reflexión artístico-política, tanto en España como en el resto del mundo occidental, sigue resultando ineludible, y son muchos los movimientos contemporáneos que prosiguen su estela (CoBra, Letrismo, Situacionismo, Living Theatre, Patafísica, Mail-art, Fluxus, Yippies, Teatro del oprimido, entre otros), alterando para siempre la escena artística con prácticas como la *performance* o el arte en situación, los *happenings* o la Crítica Institucional, y en general toda una serie de prácticas asociadas al llamado “arte colaborativo”. La década de 1960 constituye otro de esos momentos de crisis sistémica en que el discurso anti-autoritario vuelve a aflorar con fuerza, y donde el papel del arte y la palabra insumisa se sitúan en el centro del debate. El libertario Daniel Blanchard fue un miembro del colectivo francés “Socialismo o Bar-

---

<sup>1</sup> Joan Peiró Belis (1897–1942), importante líder de la CNT, de la que fue dos veces secretario general, además de Ministro de Industria de la Segunda República durante el gobierno de Largo Caballero en la guerra civil española. Es una de las figuras más destacadas de la corriente anarcosindicalista conocida como “trentista”, partidario de una sólida organización obrera y cultural de los trabajadores, así como uno de los principales teóricos del anarcosindicalismo español del periodo. Fue fusilado por el gobierno franquista en 1942.

barie”, uno de los focos críticos europeos más importantes tras la Segunda Guerra Mundial. En su análisis del Mayo del 68 francés, Blanchard hacía la siguiente valoración sobre la relación lenguaje-revolución:

Podemos decir que, en términos generales, el lenguaje es a la vez una fuente de vida y una fuente que petrifica, pues en él constantemente lo muerto está atrapando a lo vivo . . . No se puede salir de esa ‘crisis’, pero hay veces en que la escapatoria se deja entrever. Mayo del 68 habría sido uno de esos momentos . . . De golpe se levantó un huracán de la palabra que venía a romper con el discurso reinante en prácticamente todos los puntos . . . La historia avanzaba por las calles de una ciudad sustraída de su urbanismo y se dejaba contar en mil historias. Se reconocía, en efecto, en cada historia singular, pues de golpe esa singularidad se había hecho pronunciable e inteligible . . . Y de golpe, al verse la palabra y la experiencia singulares legitimadas y cargadas de sentido, legítima se volvió también a ojos de cualquiera la crítica del destino que nos reservaba la dominación. (187)

De esta forma, Blanchard, al igual que los poetas vanguardistas de entreguerras, sitúa en la “palabra”, en la lucha por la resignificación de los lenguajes dominantes, un campo de batalla ideológico decisivo. Frente a la institucionalización burguesa del arte de vanguardia de entreguerras, el nuevo impulso revolucionario debía desamordazarse y contarse en mil nuevas historias; debía recuperar su pulso.

Ya en nuestro cambio de siglo, cuando los ideólogos post-políticos<sup>2</sup> anunciaban el “fin de la historia” y el triunfo neoliberal, una serie de movimientos de resistencia irrumpen en la escena internacional en la década de 1990, con claras resonancias anárquicas en lo que respecta a sus prácticas. Es el caso de Chiapas, Seattle, Porto Alegre, Génova, Praga, o tras la crisis financiera del 2008, las llamadas “primaveras árabes”, el 15-M español, las movilizaciones en Hong Kong, el movimiento estudiantil chileno y el resurgir Mapuche, Yo soy 132 en México, la revolución de *Rojava* en el Kurdistán, *Occupy Wall Street*

---

<sup>2</sup> “Post-política” es un término empleado por autores como Jacques Rancière, Slavoj Žižek o Alain Badiou, para referirse al consenso liberal impuesto tras la Segunda Guerra Mundial y hegemónico tras la caída del bloque soviético. Alude en términos generales al desplazamiento del conflicto político, integral a la democracia, hacia esferas personales o morales. Ver Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject* (1999) y Jacques Rancière, *Disagreement* (2008).

y *Black Lives Matter* en Estados Unidos, o el nuevo impulso global del 8-M, por citar algunos ejemplos paradigmáticos. En todos estos movimientos predominan de nuevo prácticas asociadas a la autogestión, el asamblearismo, la desburocratización, la descentralización, la desobediencia civil o la horizontalidad, reavivando con su retórica de resistencia el imaginario social a nivel global. Una vez más, la revuelta antiautoritaria asoma en momentos de fuerte crisis de representatividad social y política (“No nos representan” fue el grito del 15-M español), y ofrece su alternativa democrática frente a la oficialidad de las formas postpolíticas. A este respecto, algunos autores anarquistas tienden a advertir en estos nuevos ciclos de protestas, iniciadas en la década de 1990, un vago descontento posmoderno susceptible de sumirse en luchas superfluas, fácilmente asimilables por el Poder. Murray Bookchin ha sido uno de esos autores, atacando duramente a cierto anarquismo “espontaneísta” concebido como “estilo de vida”. El autor estadounidense identifica en el artista y teórico Hakim Bey y sus “Temporarily Autonomous Zone” (T.A.Z.), así como en un tipo de ecologismo radical conocido como anarcoprimitivismo (John Zerzan, Ted Kaczynski (“Unabomber”), Paul H. Shepard o Mark Lance, entre otros), posturas libertarias inanes o destructivas, y asocia su proliferación al relativismo posmoderno, según él, nuevo rostro del viejo nihilismo decimonónico: “Postmodernism, as well as lifestyle anarchism and deep ecology . . . are significantly undermining the possibility for the reemergence of a Left. They redirect our attention away from the social question, class exploitation, and capitalism toward the self and a relativistic outlook toward the human condition” (142). En su crítica al postmodernismo y a una sensibilidad vagamente emparentada con el *New Age*, Bookchin arremete contra todo aquel que desde posturas de izquierda adopta una actitud en su opinión dispersa y pseudo-antagonista: “Capitalism has no problem with postmodern academics and disenchanting Leftists, or with lumpen Left that wants to create ‘temporary autonomous zones’ and peddle technophobia, irrationalism, and spiritualism. Faced with such critics, capitalism is quite secure and can comfortably continue to debase humanity and the natural world with impunity” (142). Así, este autor insiste en que el “anarquismo” postmoderno, de seguir por esos derroteros, corre el riesgo de convertirse en otra más de las ideologías consumibles en el escaparate del capitalismo tardío. En contraste con Bookchin, el libertario Tomás Ibáñez, autor formado en el 68 francés y el antifranquismo, ofrece una lectura de la postmodernidad que difiere sustancialmente

de la del autor estadounidense. Para Ibáñez resulta equivocado equiparar la posmodernidad a ciertos valores ciertamente nocivos como el cinismo. Este malentendido, según este autor, tiene su traducción en una izquierda antiposmoderna (en la que situaríamos a Bookchin) reticente a abandonar el concepto de “verdad”: “Si algo es realmente científico, realmente objetivo —dice Ibáñez—, ya no queda lugar para el debate entre seres humanos, sólo queda la *sumisión* ante la fuerza de las pruebas . . . La izquierda está dispuesta a aceptar algunas consecuencias producidas por la des-secularización de Dios pero otras le horrorizan literalmente” (“A partir de” 76). Para Ibáñez, abrazar la postmodernidad y su relativismo no conduce necesariamente a la pasividad o el cinismo, sino que posibilita el compromiso político resituándolo en el terreno rehumanizado de la deliberación. La postmodernidad no representa por tanto el cierre de toda esperanza política sino una nueva condición de posibilidad:

El asesinato de Dios perpetrado por Nietzsche, Heidegger y Foucault vuelve a situar la cuestión de los valores en manos de la simple contingencia humana, mal que pese a la Izquierda marxista o anarquista, y con ello, lejos de dejar rienda suelta al cinismo, se fragilizan tremendamente todas las manifestaciones de Poder. (“A partir de” 79)

Según Ibáñez, este nuevo Poder es más inestable que nunca, ya que ha de justificarse constantemente ante la argumentación y las prácticas democráticas de las multitudes. Si se le asedia con razones y acciones colectivas recurrirá como siempre a su último y principal argumento, la fuerza, prueba inequívoca, según Ibáñez, de su arbitrariedad e ilegitimidad, de su dependencia intrínseca del “principio de autoridad”. Dice Ibáñez: “Parece que todos los falsos procesos que se han insinuado contra el relativismo no le perdonen, en realidad, el que propicie un golpe mortal *al principio mismo de autoridad*, en lo que este tiene de más fundamental. Si el ser humano es, en tanto que ser social, la medida última de todas las cosas, entonces ¿a qué o a quién acudir para suscitar su sumisión?” (“Toda” 92). El Poder, en su propensión histórica a concentrarse y perpetuarse, está siempre desnudo según el anarquismo, y le corresponde “el peso de la prueba” para seguir siendo legítimo (Chomsky, *Sobre el anarquismo* 17). Esta discusión sobre las nuevas formas de acción revolucionaria (política, artística, sindical, por ejemplo), esbozada aquí brevemente por Bookchin e Ibáñez, sigue inevitablemente abierta, y este trabajo no pretende sino

abrazarla. Si bien es cierto que la postmodernidad no es reversible, como señala Ibáñez, también es cierto que el nuevo activismo artístico y político ha de encontrar, como propone Bookchin, formas de acción y organización más estables, menos volátiles y autocomplacientes. Retornando al periodo de nuestro estudio, pensemos que una de las organizaciones obreras revolucionarias más activas de la historia de Europa, la CNT (que en 1919 contaba con casi un millón de afiliados y logró la jornada de 8 horas en España), hubiera sido inviable si sus prácticas hubieran consistido, únicamente, en un cierto “espontaneísmo” temporal, representado en aquel tiempo por la “gimnasia revolucionaria” de Joan García Oliver. Esta organización anarcosindical y confederada, con presencia en gran parte del territorio español, y en numerosos centros sociales y de trabajo, contaba entre sus sólidos cimientos, en palabras de Joan Peiró, con el “estudio”, los “hechos”, la “cultura”, la “acción”, la “fuerza demoleadora” y la “fuerza constructiva”.

Obviamente, el escenario histórico ha cambiado drásticamente. A pesar de preservarse una considerable actividad industrial y agraria en los países periféricos, el llamado “general intellect”, o “cognitariado”, tal y como supo entender el postmarxismo italiano, es hoy una de las grandes fuerzas de trabajo en el Occidente post-fordista.<sup>3</sup> Este post-operaísmo supo percatarse de dicha tendencia global, y pudo así anticipar en sus análisis, con nociones como “imperio” y “multitud”, la actual ola de protestas post-2008 que hemos descrito anteriormente. En el terreno estrictamente cultural, el artista contemporáneo vive hoy totalmente inmerso en estos procesos de cambio, y en muchos casos es presentado por el Poder como modelo a seguir de un cognitariado caracterizado por la flexibilidad, la movilidad y la ausencia de especialización laboral, que se adapta “creativamente” a múltiples situaciones, y que opera como “marca” propia en un mercado global cada vez más competitivo (Bishop 12). El recurso a la “colectividad artística” y la “participación”, según Bishop, aparece a menudo como respuesta automática a dicha deriva postfordista en el arte, pero sin una política clara detrás. Y advierte que las prácticas artísticas “democráticas”, si no van de la mano de luchas políticas

---

<sup>3</sup> Para un análisis sobre la reutilización del término marxista “general intellect” ver Paolo Virno, *Gramática de la multitud* (2003), pp. 34 y 121. Para un desarrollo completo de concepto postmarxista de “multitud”, ver Hardt y Negri, *Empire* (2000) y *Assembly* (2019).

“afuera” de la institución artística, rara vez se traducen en una mayor democracia en el conjunto social (Bishop 279). No se trata por tanto de caer en la nostalgia de los tiempos del “gran obrerismo” de entreguerras, o del “bienestar occidental y proteccionista” de la Guerra Fría, en particular en un momento en que el trabajo no sólo se precariza a escala global, sino que tiende a convertirse en un bien escaso a causa de los procesos de automatización. Tampoco conviene idealizar un obrerismo desarrollista ligado a ciertas vanguardias artísticas (tecnofuturistas, constructivistas e industrialistas), cuyo desarrollo histórico contribuyó, con sus lógicas depredadoras y productivistas, a la actual crisis medioambiental y sistémica. Cada realidad histórica y cada lugar es único, y como tal ha de ser analizado si se pretende intervenir en él. Así, siguiendo a Andrea Fraser, la pregunta hoy no es tanto si se deben atacar y destruir las actuales instituciones (políticas, económicas, culturales, sociales), sino qué tipo de instituciones estamos creando en su lugar aquí y ahora, entre las ruinas de la Guerra Fría, del “fin de la historia” y del “extremo centro” que domina la escena occidental.<sup>4</sup>

En este sentido, algunas enseñanzas sobre las formas de acción y organización libertarias en la España de 1930 siguen interpelándonos, ya que apuntan al corazón del debate actual sobre las relaciones entre instituciones culturales, conocimientos, arte rupturista y cambio social: ¿Hasta qué punto nociones de la estética anarquista como el concepto de “obra colectiva” o la importancia del acto creativo, es decir, del “arte en acción”, han calado en nuestro imaginario postmoderno conservando su impulso revolucionario? ¿Qué relación existe entre el nuevo arte y los actuales movimientos sociales transformadores? ¿Cuál es el nuevo lugar del artista comprometido en la actual crisis representativa postpolítica? ¿Cuáles serían algunas de las posibilidades políticas del arte contemporáneo en un momento de agotamiento de la provocación, de hipermercantilismo artístico y de hipertecnologización? ¿Qué formas de dominación patriarcal, colonial, racial y medioambiental preservan las actuales instituciones culturales y artísticas, así como sus diversos lenguajes de vanguardia? ¿Es nuestra actual postmodernidad cultural el epígono nihilista de las vanguardias más politizadas de entreguerras? ¿O es acaso garantía de su continuación?

---

<sup>4</sup> Para un desarrollo del concepto de “extremo centro”, en tanto consenso neoliberal “moderado”, ver Tariq Ali, *El extremo centro* (2015) y *The Extreme Center: A Second Warning* (2018).

## BIBLIOGRAFÍA

- Ackelsberg, Martha A. *Free Women of Spain: Anarchism and the Struggle for the Emancipation of Women*. Indiana UP, 1991.
- Adanson, Walter L. *Embattled Avant-Gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*. U of California P, 2014.
- . "The Critical Modernism of Herbert Read." *Embattled Avant-Gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*, U of California P, 2014, pp. 305–40.
- Adelantado Mateu, Eulalia. "Wifredo Lam: años de formación en España." *Wifredo Lam: la yau de un brujo*, editado por José Manuel Noceda, Letras Cubanas, 2002, pp. 438–52.
- Adorno, Theodor, y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta, 2016.
- Aísa, Ferrán. *Les avant-guardes: surrealisme i revolució. (1914–1939)*. Base, 2008.
- Alcantud Serrano, Victoriano. *Hacedores de imágenes: propuestas estéticas de las primeras vanguardias en España: (1918–1925)*. Comares, 2014.
- Alfonso García, María del Carmen. *Antonio de Hoyos y Vinent, una figura del decadentismo hispánico*. Universidad de Oviedo, 1998.
- Ali, Tariq. *The Extreme Center: A Second Warning*. Verso, 2018.
- . *El extremo centro*. Alianza Editorial, 2015.
- Allison, Mark. "'Una comedia sin público': Metatheatre, Action, and Reaction in Lorca's 'Comedia sin título.'" *The Modern Language Review*, vol. 95, no. 4, 2000, pp. 1027–37.
- Alonso Valero, Encarna. *Machismo y vanguardia: escritoras y artistas en la España de preguerra*. Devenir, 2016.
- Amo Valcárcel, Consuelo. "El escultor Alberto (1895–1962): Creatividad, poética y . . . 'fascinación por las mujeres.'" *Añil*, vol. 23, 2001, pp. 35–39.
- Anderson, Andrew A. "From Within and Without: Critical Writings on the Avant-Garde (1925–1931)." *Giménez Caballero. The Vanguard Years (1921–1931)*, Juan de la Cuesta, 2011.
- . "Lucía Sánchez Saornil. Poeta ultraísta." *Salina*, vol. 15, 2001, pp.195–202.
- . *El momento ultraísta. Orígenes, fundación y lanzamiento de un movimiento de vanguardia*. Vervuert, 2017.
- . *La recepción de las vanguardias extranjeras en España. Cubismo, futurismo, dadá: estudio y ensayo y bibliografía*. Renacimiento, 2018.
- Anderson, Reed. "'Comedia sin título': Some Observations on the New García Lorca Manuscript." *Pacific Coast Philology*, vol. 14, 1979, pp. 5–12.
- Andrés, Jesús de. *Carteles de la guerra civil española. Atlas ilustrado*. Susaeta, 2010.
- Ancliff, Allan. *Anarchist Modernism: Art, Politics, and the First American Avant-Garde*. U of Chicago P, 2001.
- Aquila, Richard E. *Representational Mind: A Study of Kant's Theory of Knowledge*. Indiana UP, 1983.



- Artaud, Antonin. *Carta a los poderes*. [www.laong.org/la-cucaracha-ilustrada/La-ONG.org](http://www.laong.org/la-cucaracha-ilustrada/La-ONG.org). Consultado 4 Sept. 2023.
- Ascunce Arenas, Aránzazu. *Barcelona and Madrid: Social Networks of the Avant-Garde*. Bucknell UP, 2012.
- “Emilio González Linares.” *Ateneu Llibertari Estel Negre*, [www.estelnegre.org/documentos/linera/linera.html](http://www.estelnegre.org/documentos/linera/linera.html). Consultado 18 sept. 2020.
- Aub, Max. *Conversaciones con Buñuel*. Aguilar, 1985.
- Azcoaga, Enrique. *Alberto*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.
- Aznar Soler, Manuel. *República literaria y revolución (1920–1939)*. Renacimiento, 2010. 2 vols.
- Bakunin, Mikhail. *Bakunin on Anarchism*, editado por Sam Dolgoff, Black Rose Books, 1980.
- . *Estatismo y anarquía*. Anarres, 2007.
- . “La mujer, el matrimonio y la familia.” *Escritos revolucionarios*. Ediciones Libertad, [www.folletoslibertad.angelfire.com/BakuninEscritosrev.pdf](http://www.folletoslibertad.angelfire.com/BakuninEscritosrev.pdf). Consultado 18 sept. 2020.
- Balakian, Anna. “Is Surrealism a Humanism?” *Arts and Sciences*, Jun. 14, 1965, pp. 1–7.
- Ball, Hugo. *La huida del tiempo*. Acantilado, 2005.
- Balló, Tania. *Las sinsombrero: sin ellas, la historia no está completa*. Espasa, 2019.
- Basilio, Miriam. *Viñetas en el frente*. Museo Picasso, Málaga, 2011.
- Baur, Sergio Alberto et al. *Norah Borges: una mujer en la vanguardia*. Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, 2019.
- Begin, Paul. “Entomology as Anthropology in the Films of Luis Buñuel.” *The Journal of the Society for Education in Film and Television*, vol. 48, no. 3, 2007, pp. 425–42.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. Ítaca, 2004.
- . *Libro de los pasajes*. Akal Ediciones, 2005.
- . “Sobre el concepto de la historia.” *Obras I*, vol. 2, Abada, 2008, pp. 303–18.
- Berenguer, Sara. *Entre el sol y la tormenta. Revolución, guerra y exilio de una mujer libre*. L’Eixam, 2004.
- Bernal Delgado, José Luis, y Antonio Sáez Delgado, editores. *El ultraísmo español y la vanguardia internacional*. Instituto Cervantes, 2019.
- Bertelli, Pino. *Luis Buñuel: il fascino discreto dell’anarchia*. BFS, 1996.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso, 2012.
- Bianchi, Marina. *De la modernidad a la postmodernidad: Vanguardia y Neovanguardia en España*. Renacimiento, 2016.
- Blanchard, Daniel. *Crisis de palabras. Notas a partir de Cornelius Castoriadis y Guy Debord*. Acurela, 2007.
- Bolloten, Burnett. *The Spanish Civil War: Revolution and Counterrevolution*. The U of North Carolina P, 2015.
- Bonet, Juan Manuel. *Diccionario de las Vanguardias en España (1907–1936)*. Alianza, 2007.
- Bookchin, Murray. “Deep Ecology, Lifestyle Anarchism, and Postmodernism. Interview by Doug Morris.” *Anarchism, Marxism, and the Future of the Left: Interviews and Essays, 1993–1998*, A.K. Press, 1999, pp. 115–42.
- Borges, Jorge Luis. *Textos recuperados (1919–1929)*. Emecé, 2007.
- Borja-Villel, Manuel. “Encounters with the 1930’s.” *Folleto Informativo de la Exposición*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.
- Borràs, Maria Lluïsa. “Suffering of Spain.” *Wifredo Lam: Catalogue Raisonné of the Painted Work*. Vol. 1 (1923–1960), editado por Lou Laurin-Lam, Acatos, 1996, pp. 16–53.

- Borràs, Maria Lluïsa. "Lam y el surrealismo: 1929–1934." *Wifredo Lam: la cosecha de un brujo*, editado por José Manuel Noceda, Letras Cubanas, 2002, pp. 53–61.
- Bóveda, Xavier, et al. "ULTRA. Un manifiesto de la juventud literaria." *Cervantes*, Ene. 1919, pp. 2–3.
- Bozal, Valeriano. "Alberto Sánchez, el arte y la política." *Alberto: 1895–1962*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 113–22.
- . *Arte del siglo XX en España: pintura y escultura 1900–1990*. Espasa Calpe, 1995.
- Brecht, Bertold. *El martillo de Brecht*, editado por Paco Ignacio Taibo II, Utopix, 2021.
- Brenan, Gerald. *The Spanish Labyrinth: An Account of the Global and Political Background of the Spanish Civil War*. Cambridge UP, 2014.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*, editado por Andrés Bosch, Visor Libros, 2002.
- . *Poemas y canciones*. Alianza, 1969.
- Brihuega, Jaime. *Forma, palabra y materia en la poética de Vallecas*. Diputación de Alicante, 2011.
- . *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales*, Cátedra, 1979.
- . *La vanguardia y la República*. Cátedra, 1982.
- . *Las vanguardias artísticas en España: 1910–1931*. Istmo, 1981.
- Buñuel, Luis. "El cine, instrumento de poesía." *33 ensayos de cine: antología*, editado por Edgar Soberón Torchia, Escuela Internacional de Cine y TV, 2008, pp. 172–77.
- . *Mi último suspiro*. Debolsillo, 2004.
- . director. *L'age d'or*. Kino on Video, 2004.
- . y Charles Noailles. *L'Age d'or: correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles: lettres et documents (1929–1976)*. Centre Georges Pompidou, 1993.
- . y Salvador Dalí, directores. *Un chien Andalou*. Transflux Films, 2004.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Península, 2000.
- . *Theory of the Avant-Garde*. U of Minnesota P, 2016.
- Cabañas Bravo, Miguel. "Renau y el pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí." *Josep Renau, 1907–1982: Compromiso y Cultura*, CAAM, 2013, pp. 140–69.
- Calvo Carilla, José Luis. *Expresionistas en España (1914–1939)*. PU de Zaragoza, 2017.
- Cansinos Assens, Rafael. *Ética y estética de los sexos*. Júcar, 1973.
- . *La novela de un literato*. Vol. 2, Alianza, 2005.
- Capdevila-Argüelles, Nuria. *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*. Horas y horas, 2009.
- Carpentier, Alejo. ¡*Écue-yamba-Ó!*: *Novela afrocubana*. Letras cubanas, 2012.
- Carrasquer, Francisco, editor. *Felipe Alaiz: estudio y antología del primer escritor anarquista español*. Júcar, 1981.
- Casanova, Julián. *De la calle al frente: el anarcosindicalismo en España*. Crítica, 2010.
- . editor. *Tierra y libertad: cien años de anarquismo en España*. Crítica, 2010.
- . y Carlos Gil Andrés. *Historia de España en el siglo XX*. Ariel, 2009.
- Castro, Elena. *Cos Textual-Sexual: Inscripciones del desig lèsbic a la poesia espanyola contemporània*. Editorial UOC, 2011.
- . editora. *Corcel de fuego*. Torremozas, 2020.
- Castro Córdoba, Ernesto. *Un palo al agua. Ensayos de estética*. Micromegas, 2016.
- Castro Lombilla, José Luis. "Juguete de la inercia. Helios Gómez: el dibujante soldado (1905–1956)." *Tebeosfera*, [www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Recuperados/Helios/Gomez2.htm](http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Recuperados/Helios/Gomez2.htm). Consultado 6 dic. 2020.
- Celma Valero, María Pilar. "Lucía Sánchez Saornil. El madrigal de tus sortijas." *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres*, editado por Dolores Romero López et al., Peter Lang, 2007, pp. 299–308.

- Celma Valero, María Pilar. "Lucía Sánchez Saornil: una voz 'Ultra' más allá de su condición femenina." *Praetans Labore Victor: Homenaje al Profesor Víctor García de la Concha*, editado por Javier San José Lera, Universidad de Salamanca, 2005, pp. 262–78.
- Cernuschi, Claude. "El arte de Wifredo Lam y la antropología de Lucien Lévy-Bruhl y Claude Lévi-Strauss." *Wifredo Lam: imaginando nuevos mundos*, editado por Elizabeth Thomson Goizueta, Fundación arte cubano, 2016, pp. 40–87.
- Chaplin, Charles, director. *The Great Dictator*. Warner Home Video/MK2 Editions, 2003.
- Charpier, Jacques. *Lam*. George Fall, 1960.
- Chomsky, Noam. "Objectivity and Liberal Scholarship." *The Chomsky Reader*, editado por James Peck, Pantheon Books, 1987, pp. 83–120.
- . *Sobre el anarquismo*. AK Press, 2009.
- Cimbalo, Michela. *Ho sempre detto noi: Lucia Sanchez Saornil, femminista e anarchica nella Spagna della Guerra Civile*. I Libri di Viella, 2020.
- Cleminson, Richard. *Anarquismo y homosexualidad. Antología de artículos de la Revista Blanca, Generación Consciente, Estudios e Iniciales (1924–1935)*. Huerga y Fierro, 1995.
- Cobo Esteve, Marta. "La tradición del prólogo en el ciclo farsesco de Federico García Lorca: hilos cervantinos de un telar." *La tinta en la Clepsidra*, 2014, pp. 313–22.
- Coelho, Plínio A, y Ariel Dillon. *Surrealismo y anarquismo: proclamas surrealistas en Le Libertaire*. Terramar, 2006.
- Cohn, Jesse S. *Anarchism and the Crisis of Representation: Hermeneutics, Aesthetics, Politics*. Susquehanna UP, 2006.
- Colecchia, Francesca. "The 'prólogo' in the Theater of Federico García Lorca: Towards the Articulation of a Philosophy of Theater." *Hispania*, vol. 69, no. 4, 1986, pp. 791–96.
- Colson, Daniel, y Heber Cardoso. *Pequeño léxico filosófico del anarquismo: de Proudhon a Deleuze*. Nueva Visión, 2003.
- Copeiro Alfredo, et al. *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*. Descrito Ediciones, 2017.
- Cuervo Hewitt, Julia. "Aché, ewe, guedes, nganga, vititi nfinda y Orichas en 'La jungla' de Wifredo Lam." *Afro-Hispanic Review*, vol. 26, no. 1, 2007, pp. 59–74.
- Debord, Guy. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Anagrama, 2003.
- . *La sociedad del espectáculo*, traducido por Rodrigo Vicuña, Ediciones Naufragio, 1995.
- De Giusti, Luciano, y Valentina Cordelli. *L'occhio anarchico del cinema: Luis Buñuel*. Il castoro, 2001.
- Deleuze, Gilles. "Estado y máquina de guerra." *El lenguaje libertario. Antología del pensamiento anarquista contemporáneo*, editado por Christian Ferrer, Terramar, 2006, pp. 167–97.
- Delgado, María M. *"Other" Spanish Theatres: Erasure and Inscription on the Twentieth-Century Spanish Stage*. Manchester UP, 2003.
- Delhom, Jöel y Daniel Attala, editores. *Cuando los anarquistas citaban la Biblia: entre mesianismo y propaganda*. Los Libros de la Catarata, 2014.
- Díaz Fernández, José. "Acerca del arte nuevo". *Post-Guerra*, septiembre de 1927, pp. 6–8.
- . "El nuevo romanticismo". *Prosas*, Fundación Santander CH, 2006, pp. 339–428.
- . *La venus mecánica*. Asociación Libreros del Lance, 2012.
- Díaz del Moral, Juan. *Historia de las agitaciones andaluzas-Córdoba*. Alianza, 1973.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. *Poesía española de vanguardia: 1918–1936*. Castalia, 1995.

- Ealham, Chris. "La calle como memoria y conflicto. Barcelona 1914–1923". *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, no. 34, 2005, pp. 113–34.
- Eburne, Jonathan P. "That Obscure Object of Revolt: Heraclitus, Surrealisms Lightning-Conductor". *Symplok*, vol. 8, no. 1/2, 2000, pp. 180–204.
- Einstein, Carl. *El arte como revuelta: Escritos sobre las vanguardias (1912–1933)*. Editado por Uwe Fleckner, Lampreave & Millán, 2008.
- . *La columna Durruti y otros artículos y entrevistas de la Guerra Civil Española*. Editado por Uwe Fleckner, Mudito & Co, 2004.
- . *La escultura negra y otros escritos*. Gustavo Gili, 2002.
- Escrivá, Cristina, y Rafael Maestre. *Cultura para todos. El movimiento libertario y la educación, 1936–1939*. L'Eixam, 2012.
- Faber, Sebastiaan. *Memory Battles of the Spanish Civil War: History, Fiction, Photography*. Vanderbilt UP, 2018.
- Fanon, Franz. *The Wretched of the Earth*. Grove Press, 1963.
- Felipe, León. "La insignia. Conferencia pronunciada en el cine Coliseum de Barcelona el 28 de Marzo de 1937". Oficinas de Propaganda CNT-FAI, 1937. [www.ateneunciclopedia.com/2021/06/10/la-insignia-leon-felipe-poesia-revolucionaria/](http://www.ateneunciclopedia.com/2021/06/10/la-insignia-leon-felipe-poesia-revolucionaria/). Consultado 4 ago. 2023.
- Fernández Aparicio, Carmen. "El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella (maqueta)". *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, [www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/pueblo-espanol-tiene-camino-que-conduce-estrella-maqueta-there-way-spanish-people](http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/pueblo-espanol-tiene-camino-que-conduce-estrella-maqueta-there-way-spanish-people). Consultado 1 dic. 2020.
- Flores Magón, Ricardo. *Antología de su obra y la Revolución Mexicana*. Partido del Trabajo, 2016.
- Fontseré, Carles. *Memòries d'un cartelista català (1931–1939)*. Ed. Pòrtic, 1995.
- Foster, Hal. *The Return of the Real*. MIT Press, 1996.
- Foucault, Michel. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings. 1972–1977*. Vintage, 1980.
- Fouchet, Max-Pol. *Wifredo Lam*. Ediciones Polígrafa, 1986.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Alianza, 2006.
- Fraser, Andrea. "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique." *Artforum*, vol. 50, no. 1, 2005, pp. 278–86.
- Fuentes, Carlos. *Casa con dos puertas*. J. Mortiz, 1970.
- Fuentes, Víctor. *Buñuel: cine y literatura*. Salvat, 1989.
- . "El grupo editorial 'Ediciones Oriente' y el auge de la literatura social-revolucionaria (1927–1931)". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2016, pp. 545–49.
- . *La marcha al pueblo en las letras españolas (1917–1936)*. Ediciones de la Torre, 1980.
- . *La mirada de Buñuel: cine, literatura y vida*. Tabla Rasa Libros y Ediciones, 2005.
- . *Los mundos de Buñuel*. Ediciones Akal, 2000.
- Fuentes Florido, Francisco, editor. *Poesías y poética del ultraísmo: antología*. Editorial Mitre, 1989.
- Gala, Candelas. "Desplazamientos nómadas: la poesía de Lucía S. Saornil." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, no. 36, 2012, pp. 315–34.
- Gamero, Juan, director. *Vivir la utopía*. Televisión española, 1997.
- García, Carlos. "Biografía del poema 'Rusia.'" *El joven Borges y el expresionismo alemán*, Universidad de Córdoba, 2014, p. 172.
- . *Ultraísmos: 1919–1924*. Renacimiento, 2020.
- García, Miguel Ángel. *Cartografías del compromiso. Vanguardia e ideología en los poetas del 27*. Calambur, 2016.
- García Jaramillo, Jairo. "El compromiso político de Federico García Lorca." *Álabe*, no. 15, 2017, [www.revistaalabe.com/index/alabe/article/view/309](http://www.revistaalabe.com/index/alabe/article/view/309). Consultado 1 dic. 2020.

- García Lorca, Federico. *Antología comentada*, editado por Eutimio Martín, Ediciones de la Torre, 1998.
- . *Así que pasen cinco años: leyenda del tiempo*. Cátedra, 1995.
- . *Comedia sin título* (seguida de *El sueño de la vida* de Alberto Conejero), editado por Emilio Peral Vega, Cátedra, 2018.
- . *Epistolario completo de Federico García Lorca*, editado por Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, vol. 2, Cátedra, 1997.
- . *Obras completas*. Editado por Miguel García Posada, Círculo de lectores, 1997. 4 vols.
- . *Poema del cante jondo. Romancero gitano*. Cátedra, 2017.
- . *El público; El sueño de la vida*, editado por Antonio Monegal, Alianza, 2000.
- . *El público y Comedia sin título: dos obras teatrales póstumas*, editado por Rafael Martínez Nadal y María Laffranque, Seix Barral, 1978.
- García Maroto, Gabriel. *La Nueva España, 1930*. Tecnos, 1988.
- García Wiedemann, Emilio J. e Ignacio Henares Cuéllar. *De arte y de anarquía*. Las Siete Entidades, 1995.
- Geist, Anthony L. “El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica.” *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias en España*, editado por H. Wentzlaff-Eggebert, Vervuert, 1999, pp. 429–42.
- . *La poética de la Generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Guadarrama, 1980.
- , y José B. Monleón. *Modernism and Its Margins. Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*. Garland, 1999.
- Gibson, Ian. *Lorca y el mundo gay*. Ediciones B, 2016.
- Giménez Caballero, Ernesto. *Arte y Estado*. Biblioteca Nueva, 2009.
- Golluscio de Montoya, Eva. “El escenario anarquista (Río de la Plata 1880–1911). Datos para una reconstitución de su funcionamiento.” *Associació d’Investigació i Experimentació Teatral*, 2005, pp. 15–24.
- Gómez, Helios. “Días de ira.” *Associació Cultural Helios Gómez*, [www.heliosgomez.org/diasdeira.html/](http://www.heliosgomez.org/diasdeira.html/). Consultado 1 dic. 2020.
- . “Helios Gómez.” *La Malcria Virtual*, [www.lamalcriabibliotecacollectiva.wordpress.com/2019/01/30/helios-gomez/](http://www.lamalcriabibliotecacollectiva.wordpress.com/2019/01/30/helios-gomez/). Consultado 1 dic. 2020.
- . *Poemas de lucha y sueño. 1942–1956*. ACHG, 2006.
- . *Viva Octubre. Dessins sur la Revolution Espagnole*. Bruselas, 1935.
- Gómez, Mayte. *El largo viaje: política y cultura en la evolución del Partido Comunista de España, 1920–1936*. Ediciones de la Torre, 2005.
- Gómez Cedillo, Adolfo. “Alberto Sánchez: un dibujo inédito y extracto de una conferencia.” *Anuario Departamento de Historia y Teoría del Arte UAM*, vol. 3, 1991, pp. 151–59.
- . “La estrella del cieno.” *Alberto: 1895–1962*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 147–58.
- Gómez Plana, Gabriel y Caroline Mignot. “Introducción”. *Poemas de lucha y sueño. 1942–1956*, por Helios Gómez, ACHG, 2006, pp. 5–99.
- . “El grafismo político de Helios Gómez.” *Associació Cultural Helios Gómez*, [www.heliosgomez.org/](http://www.heliosgomez.org/). Consultado 1 dic. 2020.
- . *Helios Gómez. La revolución gráfica*. Montesinos, 2010.
- Gómez Romero, Pedro. “Cinco vértebras. Comentarios a *Ni en la vida ni en la muerte*, sobre los años sevillanos de Helios Gómez.” *Helios Gómez*, IVAM, 1998, pp. 55–74.
- . *Dies d’ira: Comunisme Llibertari, gitanos flamencs i realisme d’avantguarda* (2021), La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona (5/11/2020-7/2/2021), Visita guiada con Pedro G. Romero (comisario): <https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/recursos/helios-gomez-dias-de-ira/508>. Consultado 22 nov. 2021.

- Gómez Romero, Pedro. "Helios Gómez. Un artista lumpen." *Helios Gómez. Dibujo en acción. 1905–1956*, Fundación Centro de Estudios Andaluces, 2010, pp. 16–154.
- Gómez Torres, Ana María. *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*. Arguval, 1995.
- González, Bernardo Antonio. "From Lorca to Liddell: The Emergence of Postdramatic Theater in Spain." *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 39, no. 1, 2014, pp. 233–53.
- González Rodero, Felipe, director. *Helios Gómez: Días de ira*. IVAM, 1996.
- Goytisoló, Juan. *Los ensayos*. Ediciones Península, 2005.
- Graeber, David. "The Twilight of Vanguardism." *History Matters: Social Movements Past, Present, and Future Conference*, New School for Social Research, 2003.
- Graham, Helen. "Women and Social Change." *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*, editado por Helen Graham y Jo Labanyi, Oxford UP, 1995, pp. 99–115.
- Granés, Carlos. *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Taurus, 2011.
- Greet, Michele. "Inventing Wifredo Lam: The Parisian Avant-Garde's Primitivist Fixation". *Invisible Culture*, no. 5, 2003, p. 1, EBSCOhost, proxy.library.nyu.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edb&AN=59633673&site=eds-live.
- Gregori, Eduardo, y Juan Herrero. *Avant-Garde Cultural Practices in Spain (1914–1936). The Challenge of Modernity*. Brill, 2016.
- Gubern, Román, y Paul Hammond. *Los años rojos de Luis Buñuel*. Cátedra, 2009.
- Guillén, Nicolás. *Sóngoro cosongo. Motivos de son. West Indies Ltd. España. Poema en cuatro angustias y una esperanza*. Losada, 1997.
- Gurianova, Nina. *The Aesthetics of Anarchy. Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*. U of California, 2012.
- Gutiérrez Pérez, José A., y Ofelia Flores Valdés. *Wifredo Lam*. José Martí, 2006.
- Hammond, Paul. *L'Âge D'or*. British Film Institute, 1997.
- . "Juegos del lenguaje en *La edad de oro*." *Buñuel a imagen de la letra*, editado por Joaquín Roses Lozano, Diputación de Córdoba, 2004, pp. 55–66.
- Hardt, Michael y Antonio Negri. *Assembly*. Oxford UP, 2019.
- . *Empire*. Harvard UP, 2000.
- Harrette, María E. *Federico García Lorca: análisis de una revolución teatral*. Editorial Gredos, 2000.
- Harris, Dereck, editor. *The Spanish Avant-Garde*. Manchester UP, 1995.
- Hausmann, Raoul. *Correo Dadá: una historia del movimiento dadaísta contada desde dentro*. Acuarela & Machado, 2015.
- Heckert, Jamie. "Sexuality and State Form." *Post-Anarchism: A Reader*, editado por Duane Rousselle y Sureyya Evren, Pluto, 2011, pp. 195–207.
- Hernández, Miguel. *Obra completa*. Espasa-Calpe, 1992.
- Herrero Senés, Juan. *Mensajeros de un tiempo nuevo. Modernidad y nihilismo en la literatura de vanguardia (1918–1936)*. Anthropos, 2014.
- Highfill, Juli. *Modernism and Its Merchandise: The Spanish Avant-Garde and Material Culture, 1920–1930*. Penn State UP, 2018.
- Hobsbawm, Eric J. *Primitive Rebels. Studies in Archaic Forms of Social Movements in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries*. Norton and Co., 1965.
- Hofmann, Bert, et al., editores. *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*. Iberoamericana, 1995.
- Huidobro, Vicente. *En mares no nacidos. Obra selecta (1916–1931)*. Círculo de lectores, 2001.
- . *Gilles de raíz. En la luna (teatro completo)*. Editorial Universitaria, 1995.

- Ibarz, Mercè. *Buñuel documental: "Tierra sin pan" y su tiempo*. Pressas Universitarias de Zaragoza, 1999.
- Ibáñez, Tomás. *La actualidad del anarquismo*, Terramar, 2007
- . "A partir de Heidegger, la Postmodernidad . . . y el Cinismo". Ibáñez, pp. 71–80.
- . "¿La cultura libertaria? ¡No, gracias!" Ibáñez, pp. 103–10.
- . "Toda la verdad sobre el relativismo auténtico." Ibáñez, pp. 81–92.
- Inglada, Rafael. *Federico García Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. Malpaso, 2017.
- Íñiguez de Heredia, Marta. "History and Actuality of Anarcha-feminism: Lessons from Spain." *Lilith: A Feminist History Journal*, no. 16, 2007, pp. 42–56.
- Iturbe, Lola. *La mujer en la lucha social y en la Guerra Civil de España*. Mexicanos Unidos, 1974.
- Jeppesen, Sandra. "Towards an Anarchist-feminist Analytics of Power." *The Anarchist Imagination: Anarchism Encounters the Humanities and the Social Sciences*, editado por Carl Levy y Saul Newman, Routledge, 2019, pp. 110–31.
- Jurado, Nekane. *Lucharon contra la hidra del patriarcado*. Eusko Lurra Fundazioa, 2017.
- Kosuch, Carolin. *Anarchism and the Avant-Garde: Radical Arts and Politics in Perspective*. Rodopi, 2020.
- Laffranque, Marie. "Federico García Lorca: une pièce inachevée." *Bulletin Hispanique*, no. 78, 1976, pp. 350–72.
- Lam, Wifredo. *Amour et désamour*. 1930, Private Collection, Caracas. *Catalogue raisonné*, p. 230.
- . *Autoportrait, I*. 1937, Collection M.A. y M. Capriles, Caracas. *Catalogue raisonné*, p. 245.
- . *Campesina castellana*. 1927, Private Collection. *Imaginando*, p. 116.
- . *Campesino (el abuelo Joaquín)*. 1926, Private Collection. *Imaginando*, p. 115.
- . *Chino sentado con abanico en las manos*. 1925, Private Collection, Cuenca-Spain. *Catalogue raisonné*, p. 219.
- . *Composición I*. 1930, Private Collection, Paris. *Catalogue raisonné*, p. 230.
- . *Composición II*. 1931, M.A. y M. Capriles, Caracas. *Catalogue raisonné*, p. 230.
- . *El cuerno de la abundancia*. 1925, Private Collection, Casasimarro-Spain. *Catalogue raisonné*, p. 221.
- . *Doble desnudo I*. 1937, Private Collection, Barcelona. *Catalogue raisonné*, p. 246.
- . *Doble desnudo II*. 1937, Private Collection, Madrid. *Catalogue raisonné*, p. 246.
- . *Doble desnudo III*. 1937, Private Collection, Madrid. *Catalogue raisonné*, p. 246.
- . *Femmes de Cuenca*. 1927, Private Collection, Anglet-France. *Catalogue raisonné*, p. 226.
- . *Gitanilla*. 1926, Private Collection, Barcelona. *Catalogue raisonné*, p. 222.
- . *La guerra civil española*. 1937, Colección M.A. y M. Capriles, Caracas. *Catalogue raisonné*, p. 241.
- . *Jeune Fille aux yeux claires*. 1937, Private Collection, Barcelona. *Catalogue raisonné*, p. 244.
- . *La jungla*. 1943, Museum of Modern Art of New York. *Wifredo Lam*, por Max-Pol Fouchet, Ediciones Polígrafa, 1986, p. 51
- . *Maternidad*. 1930, Private Collection, Caracas. *Catalogue raisonné*, p. 230.
- . *Paisaje II*. 1925, Collection A. J. López, United States. *Catalogue raisonné*, p. 219.
- . *La playa*. 1931, Private Collection, Neuss-Germany. *Catalogue raisonné*, p. 233.
- . *Retrato de la duquesa de Moctezuma*. 1936, Private Collection, Barcelona. *Catalogue raisonné*, p. 237.

- Lam, Wifredo. *Sans Titre* (37.20). 1937, Private Collection, Barcelona. *Catalogue raisonné*, p. 242.
- . *Sortilegio*. 1931, Private Collection, Madrid. *Catalogue raisonné*, p. 233.
- . *La ventana*. 1935, Private Collection, Madrid. *Catalogue raisonné*, p. 237.
- . *Vidriera*. 1925, Private Collection, Cuenca-Spain. *Catalogue raisonné*, p. 220.
- . *La vieja del rosario*. 1927, Private Collection, Madrid. *Catalogue raisonné*, p. 225.
- . *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work*, editado por Lou Laurin-Lam, vol. 1, 1923–1960, Acatos, 1996.
- . *Wifredo Lam: imaginando nuevos mundos*, Fundación Arte Cubano, 2014.
- Lao-Tse. *Los libros del Tao. Tao Te Ching*. Trotta, 2021.
- Laurin-Lam, Lou, editor. *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work*, vol. 1, 1923–1960, Acatos, 1996.
- Leighten, Patricia D. *The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris*. U of Chicago P, 2013.
- . *Re-ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897–1914*. Princeton UP, 1989.
- Litvak, Lily. *España 1900: Modernismo, Anarquismo y fin de siglo*. Anthropos, 1990.
- . *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880–1913)*. Fundación Anselmo Lorenzo, 2001.
- Llarch, Joan. *Cantos y poemas de la Guerra Civil de España*. Daniel's Libros, 1987.
- Llorca Zabala, Francisco. “El tránsito ciego de la noche. Revisión de ‘El extraño caso del escultor Alberto Sánchez.’” *El arte del siglo XX*, editado por Cristina Giménez Navarro y Concha Lomba Serrano, Instituto Fernando El Católico, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2009, pp. 475–86.
- López Campillo, Evelyn. “Vanguardia burguesa y cultura anarquista en la *Revista Blanca* (1923–1936).” *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*, editado por Bert Hofmann et al., Iberoamericana, 1995, pp. 237–42.
- Lubar, Robert S. “Política y polémica. Alberto Sánchez y la Segunda República.” *Alberto: 1895–1962*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 171–80.
- Machado, Antonio. *Nuevas canciones; De un cancionero apócrifo; Poemas de la guerra*. Alianza Editorial, 2006.
- Madrid Santos, Francisco e Ignacio C. Soriano. “Introducción. La literatura anarquista.” *Antología documental del anarquismo español*, por Francisco Madrid Santos y Claudio Venza, vol. 6.1, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2016, pp. 6–68.
- Madrigal Pascual, Arturo Ángel. *Arte y compromiso: España 1917–1936*. Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2002.
- Maiakovsky, Vladimir. *Antología poética*, traducido por Lila Guerrero, Losada, 1978.
- Mainer, José-Carlos. *La Edad de Plata (1902–1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Cátedra, 2016.
- Marchán Fiz, Simón. *Historia general del arte*. Vol. 18, Espasa Calpe, 1996.
- Martín, Eutimio. “Declaraciones de Federico García Lorca al diario leonés ‘La Mañana.’” *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, vol. 23, 1974, pp. 93–100.
- Martín Casamitjana, Rosa María. “Introducción.” *Poesía*, por Lucía Sánchez Saornil, Pretextos, 1996, pp. 7–28.
- . “Lucía Sánchez Saornil. De la vanguardia al olvido.” *DUODA*, no. 3, 1992, pp. 45–66.
- Martín Martín, Fernando. *El pabellón español en la Exposición Universal de París de 1937*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1982.
- Martínez, José. “García Oliver: El eco de los pasos de un revolucionario.” *Nueva Historia*, no. 24, 1979, [ruedoiberico.org/libros/textos.php?id=43](http://ruedoiberico.org/libros/textos.php?id=43). Consultado 22 nov. 2021.



- Martínez Martínez, Manuel. *Mariano Rodríguez Vázquez, Marianet: documentación selecta de su actividad como Secretario Regional y General de la CNT, (1935–1939)*. Círculo Rojo, 2020.
- Martínez Pérsico, Marisa, editor. *Manual de espumas. Estudios, balances y relecturas de las vanguardias en una dimensión transatlántica*. Calambur, 2019.
- Marx Brothers, directores. *Duck Soup*. Universal Studios, 2004.
- May, Todd. *The Political Thought of Jacques Rancière: Creating Equality*. Edinburgh UP, 2008.
- Mechthild, Albert. *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*. Vervuert, 2005.
- Menarini, Piero. “Federico García Lorca y el teatro de su época. En torno a *El sueño de la vida*.” *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, vol. 19, 1996, pp. 145–55.
- Mendelson, Jordana. *Documentar España: los artistas, la cultura expositiva y la nación moderna, 1929–1939*. Ediciones de La Central, 2012.
- . “Josep Renau y el Pabellón de España en la Exposición de París de 1937.” *Documentar España: los artistas, la cultura expositiva y la nación moderna, 1929–1939*, Ediciones de La Central, 2012, pp. 173–234.
- Millares, Selena. *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas*. Iberoamericana, 2017.
- , editora. *En pie de prosa. La otra vanguardia hispánica*. Iberoamericana, 2014.
- Mills, Frederick B. *Enrique Dussel's Ethics of Liberation: An Introduction*. Palgrave Macmillan, 2018.
- Molina Taracena, Pilar, editora. *La poesía de la guerra civil española. Una perspectiva comparatista*. Peter Lang, 2020.
- Monegal, Antonio. *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias Hispánicas*. Tecnos, 1998.
- . *Luis Buñuel: de la literatura al cine: una poética del objeto*. Anthropos, 1993.
- . *El público; El sueño de la vida*. Alianza-Biblioteca García Lorca, 2000.
- Moriuchi, Mey-Yen. “Locating Chinese Culture and Aesthetics in the Art of Wifredo Lam.” *Afro-Asian Connections in Latin America and the Caribbean*, editado por Luisa M. Ossa y Debbie Lee-DiStefano, Lanham Lexington Books, 2019, pp. 27–60.
- Morris, William. “El renacimiento de la artesanía.” *William Morris. Escritos sobre arte, diseño y política*, Doble J, 2005, pp. 159–70.
- Mosquera, Gerardo. “Mi pintura es un acto de descolonización.” *Wifredo Lam: la cosecha de un brujo*, editado por José Manuel Noceda, Letras Cubanas, 2002, pp. 522–30.
- . “Modernidad y africanía: Wifredo Lam en su isla.” *Wifredo Lam: la cosecha de un brujo*, editado por José Manuel Noceda, Letras Cubanas, 2002, pp. 245–79.
- Nash, Mary. “Dos intelectuales anarquistas frente al problema de la mujer: Federica Montseny y Lucía Sánchez Saornil.” *Convivium Estudios Filosóficos*, 1975, pp. 71–99.
- . “Libertarias y anarcofeminismo.” *Tierra y libertad: cien años de anarquismo en España*, editado por Julián Casanova, Crítica, 2010, pp. 139–66.
- . *Mujeres Libres: España 1936–1939*. Tusquets, 1975.
- . *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Taurus, 1999.
- Navarro Domínguez, Eloy. *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna (1905–1912)*. Biblioteca Nueva, 2003.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Tecnos, 1998.
- Noceda, José Manuel. “Cronología”. *Wifredo Lam en las colecciones cubanas*, editado por José Manuel Noceda, Letras cubanas, 2002, pp. 561–84.

- Noceda, José Manuel. "Da lo mismo vate que adivino. Por qué la cosecha de un brujo." *Wifredo Lam en las colecciones cubanas*, editado por José Manuel Noceda, Letras cubanas, 2002, pp. 5–28.
- . editor. *Wifredo Lam en las colecciones cubanas*. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, 2002.
- Núñez Jiménez, Antonio. *Wifredo Lam*. Editorial Letras Cubanas, 1982.
- Olivares Briones, Edmundo. *Pablo Neruda: los caminos del mundo. Tras las huellas del poeta itinerante II (1933–1939)*. LOM ediciones, 2001.
- Ontañón, Antonio. "Carl Einstein y el compromiso de los intelectuales." *Situaciones*, 30 abril 2018, situaciones.info/revista/carl-einstein-y-el-compromiso-de-los-intelectuales. Consultado 4 dic. 2020.
- Ortega y Gasset, José. "El arte en presente y en pretérito." *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España: 1910–1931*, editado por Jaime Brihuega, Cátedra, 1982, pp. 337–42.
- . *Ideas sobre el teatro y la novela*. Alianza, 1982.
- . *Obras completas*. Vol. 3, Taurus, 2005.
- . "El punto de vista en las artes. Cubismo." *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España: 1910–1931*, editado por Jaime Brihuega, Cátedra, 1982, pp. 274–75.
- . *La rebelión de las masas*. Tecnos Editorial, 2008.
- Ortiz, Fernando. *Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos*. Ministerio de Educación de Cuba, 1950.
- Osuna, Rafael. *Las revistas de la vanguardia española*. Renacimiento, 2014.
- Oterino, José María. *Mujeres Libres. Antología 2012*. CGT, 2012.
- Oristrell, Joaquín, director. *Los abajo firmantes*. Cameo Media, 2004.
- Orwell, George. *Homenaje a Cataluña*. Debate, 2019.
- Palencia, Benjamín. *Los nuevos artistas españoles. Benjamín Palencia*. Plutarco, 1932.
- Palomares Salas, Claudio. *The Spatiality of the Hispanic Avant-garde. Ultraísmo & es-tridentismo, 1918–1927*. Leiden, 2020.
- Paz, Abel. *Durruti: Durruti en la revolución española*. Editorial Laia, 1986.
- Pazos, Marta, y José Manuel Mora. *Comedia sin título*. Centro Dramático Nacional, 2021, [dramatico.mcu.es/evento/comedia-sin-titulo/](http://dramatico.mcu.es/evento/comedia-sin-titulo/). Consultado 22 nov. 2021.
- Peirats, José. *La CNT en la revolución española*. Rueda Ibérico, 1971.
- Peiró, Juan. *Problemas del sindicalismo y el anarquismo*. 1930. Comité Nacional del Movimiento Libertario Español en Francia, 1945.
- Pérez Bazo, Javier, editor. *La vanguardia en España: arte y literatura*. Cris & Ophrys, 1998.
- Pérez García, Carmen, y Miguel Ángel López Guerrero, editores. *Lam en Cuenca y la Cuenca de Lam*. Ediciones de La Universidad De Castilla-La Mancha, 2003.
- Pérez Turrent, Tomás, y José de la Colina. *Buñuel por Buñuel*. Plot, 1993.
- Poggioli, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Revista de Occidente, 1964.
- Porton, Richard. *Cine y anarquismo: la utopía anarquista en imágenes*. Gedisa, 2001.
- Proudhon, Pierre Joseph. *Idea general de la revolución*. Stirner, 2015.
- Puyal, Alfonso. *Cine y renovación estética en la vanguardia española: antología crítica, 1920–1936*. Renacimiento, 2018.
- . "Lorca y Buñuel: de la poemática a la cinemática." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 88, no. 7, 2011, pp. 761–75.
- Quigley, David. "Carl Einstein. Reproducing the real." *Afterall*, no. 23, 2010, pp.130–37.
- Quiñonero Hernández, Llum. "Sueños y pesadillas de las Mujeres Libres." *Viento Sur: por una izquierda alternativa*, vol. 93, 2007, pp. 107–22.
- Rancière, Jacques. *Disagreement: Politics and Philosophy*. U of Minnesota P, 2008.
- . *The Emancipated Spectator*. Verso, 2009.
- . *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM, 2009.

- Rainey, Lawrence, Christine Poggi y Laura Wittman, editores. *Futurism: An Anthology*. Yale UP, 2009.
- Read, Herbert. "The Faculty of Abstraction." 1937. *Circle: International Survey of Constructive Art*, editado por Leslie Martin et al., Praeger, 1971, pp. 61–66.
- . *To Hell with Culture: And Other Essays on Art and Society*. Routledge, 2002.
- Renau, Josep, Francisco Carreño Prieto y Antonio Rodríguez Luna. "Carta de Nueva Cultura al escultor Alberto." *La vanguardia y la república*, editado por Jaime Brihuega, Cátedra, 1982, pp. 353–74.
- Richards, Rashna W. "Unsynced: The Contrapuntal Sounds of Luis Buñuel's L'Age d'Or". *Film Criticism*, vol. 33, no. 2, 2008, pp. 23–43.
- Riechmann, Jorge. *Con los ojos abiertos*. Baile del sol, 2007.
- Riffaterre, Michael. "Semantic Incompatibilities in Automatic Writing." *Text and Production*, Columbia UP, 1983, pp. 221–39.
- Rocker, Rudolf. *Nationalism and Culture*. Black Rose, 1998.
- Rodrigo, Antonina. *García Lorca: el amigo de Cataluña*. Edhasa, 1984.
- Rodríguez Luna, Antonio. "Carta del pintor R. Luna a Alberto." *La vanguardia y la república*, editado por Jaime Brihuega, Cátedra, 1982, pp. 381–82.
- Rogers, Gayle. *Modernism and the New Spain: Britain Cosmopolitan Europe, and Literary History*. Oxford UP, 2012.
- Rojas, Pablo. *Poetas de la nada: huellas de dadá en España*. Renacimiento, 2017.
- Romaguera, Joaquín, y Homero Alsina, editores. *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Cátedra, 1989.
- Sánchez, Alberto. *Alberto: 1895–1962*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.
- . *Fuenteovejuna*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1932-1933, [www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/boceto-decorado-central-fuenteovejuna](http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/boceto-decorado-central-fuenteovejuna). Consultado 30 ago. 2021.
- . *Palabras de un escultor*. F. Torres, 1975.
- . *La romería de los cornudos*. 1933. Museo Reina Sofía, [www.museoreinasofia.es/content/obra-del-mes/romeria-cornudos-1933-alberto](http://www.museoreinasofia.es/content/obra-del-mes/romeria-cornudos-1933-alberto). Consultado 30 ago. 2021.
- . "Sobre la Escuela de Vallecas." *Litoral*, 1971, pp. 47–56.
- Sánchez, José Antonio. *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Akal, 1999.
- . *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Visor Libros, 2007.
- Sánchez Saornil, Lucía. "El arte y la vanguardia. La verdadera y la falsa juventud." *Última barricada. Biblioteca digital*, [www.escritorasenlaprensa.es/wp-content/uploads/2013/09/LSS-El-arte-y-la-vanguardia1.pdf](http://www.escritorasenlaprensa.es/wp-content/uploads/2013/09/LSS-El-arte-y-la-vanguardia1.pdf). Consultado 18 sept. 2020.
- . "La ceremonia matrimonial o la cobardía del espíritu." *Mujeres Libres: España 1936–1939*, editado por Mary Nash, Tusquets, 1975, pp. 178–80.
- . *Corcel de fuego*, editado por Nuria Capdevila-Argüelles, Torrezoas, 2020.
- . "La cuestión femenina en nuestros medios." *Mujeres Libres: España 1936–1939*, editado por Mary Nash, Tusquets, 1975, pp. 43–61.
- . *Lucía Sánchez Saornil: poeta, periodista y fundadora de Mujeres Libres*, editado por Antonia Fontanillas Borrás y Pau Martínez Muñoz, La Malatesta, 2014.
- . "La mujer. Ellas también lo dieron todo." *Última barricada. Biblioteca digital*, [www.escritorasenlaprensa.es/wp-content/uploads/2013/09/LSS.-Las-mujeres2.pdf](http://www.escritorasenlaprensa.es/wp-content/uploads/2013/09/LSS.-Las-mujeres2.pdf). Consultado 18 sept. 2020.
- Sánchez Saornil, Lucía. *Poesía*. Pretextos, 1996.
- Sánchez Vidal, Agustín. *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Planeta, 2004.
- Sáez Delgado, Antonio. *Órficos y ultraístas: Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915–1925)*. Regional de Extremadura, 2000.
- Sáenz de la Calzada, Luis y Jorge de Persia. *La Barraca, teatro universitario*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1998.

- Sanfeliu Gimeno, Luz. "Lucía Sánchez Saornil; una vida y una obra alternativas a la sociedad de su tiempo." *Lrmcidii*, 2009, [www.lrmcidii.org/lucia-sanchez-saornil-una-vida-y-una-obra-alternativas-a-la-sociedad-de-su-tiempo-luz-sanfeliu-gimeno](http://www.lrmcidii.org/lucia-sanchez-saornil-una-vida-y-una-obra-alternativas-a-la-sociedad-de-su-tiempo-luz-sanfeliu-gimeno). Consultado 18 sept. 2020.
- Santonja, Gonzalo. "Los colores del olvido." Review of *Helios Gómez*, por Ursula Tjaden. *Revista de Libros*, no. 18, 1998, p. 37.
- . *La insurrección literaria: la novela revolucionaria de quiosco, 1905–1939*. SIAL Ediciones, 2000.
- Sarmiento García, José Antonio. *Las veladas ultraístas*. Universidad de Castilla-la-Mancha, 2013.
- Savage, John. "L'Amour Fou: Nationalism, Patriarchy and the Nuptial Farce in *L'Âge d'or* and *Un chapeau de paille*." *Studies in French Cinema*, vol. 7, no. 3, 2007, pp. 243–58.
- Schmandt-Besserat, Denisse. *How Writing Came About*. U of Texas P, 2006.
- Selva Roca, Enrique. *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*. Pre-textos, 2000.
- . Exaltación y profecía de una estética fascista. *Arte y Estado*, por Ernesto Giménez Caballero, Biblioteca Nueva, 2009, pp. 13–71.
- Sófocles. *Tragedias*. Gredos, 1981.
- Sonn, Richard D. *Sex, Violence, and the Avant-Garde: Anarchism in Interwar France*. Pennsylvania State UP, 2010.
- Soria Olmedo, Andrés. *Crítica y vanguardia*. Calambur, 2016.
- . "La Gaceta Literaria." *Crítica y vanguardia*, Calambur, 2016, pp. 273–316.
- Soriano Jiménez, Ignacio. "Lucía Sánchez Saornil." *Diccionario biográfico español. Real Academia de la Historia*, [www.dbe.rah.es/biografias/17730/lucia-sanchez-saornil](http://www.dbe.rah.es/biografias/17730/lucia-sanchez-saornil). Consultado 19 ago. 2022.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "¿Puede hablar el sujeto subalterno?" *Orbis Tertius*, no. 6, 1998, pp. 175–235.
- Stirner, Max. *El Único y su propiedad*. Anarres, 2003.
- Stokes Sims, Lowery. *Wifredo Lam and the International Avant-Garde, 1923–1982*. U of Texas P, 2002.
- Távora, Pilar, director. *Helios Gómez: tinta y munición*. Arbonaida Films, 2019.
- Termes, Josep. *Historia del anarquismo en España (1870–1980)*. RBA, 2011.
- Thomson Goizueta, Elizabeth. "La imaginación poética de Wifredo Lam y el barroco español." *Wifredo Lam: imaginando nuevos mundos*, editado por E. Thomson Goizueta, Fundación arte cubano, 2016, pp. 12–33.
- Tjaden, Úrsula. *Helios Gómez. Artista de corbata roja*. Txalaparta, 1996.
- Torre, Alfonso de la. "La poética de Cuenca: una forma (un estilo) de pensar." *Alfonso de la Torre*, [www.delatorrealfonso.com/2004/11/06/la-poetica-de-cuenca-una-forma-un-estilo-de-pensar/](http://www.delatorrealfonso.com/2004/11/06/la-poetica-de-cuenca-una-forma-un-estilo-de-pensar/). Consultado 30 ago. 2019.
- Torre, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia*. Uργοiti, 2003.
- Trotsky, León, et al. *Por un arte revolucionario e independiente*. El viejo topo, 1999.
- Tzara, Tristan. *Siete manifiestos Dadá*. Tusquets, 1963.
- Valle Inclán, Ramón. *Luces de bohemia*. Cátedra, 2019.
- Vallejo, César. *El arte y la revolución*. Verbum, 2021.
- Vallina, Pedro. *Mis memorias*. Libre pensamiento, 2000.
- Venegas, José Luis. *The Sublime South: Andalusia, Orientalism, and the Making of Modern Spain*. Northwestern UP, 2018.
- Vicente, Álex. "Redescubrir a Wifredo Lam." *Babelia*, *El País*, 16 Oct. 2015, [elpais.com/cultura/2015/10/13/babelia/1444733819\\_238051.html](http://elpais.com/cultura/2015/10/13/babelia/1444733819_238051.html). Consultado 30 ago. 2019.
- Vicente Villanueva, Laura. *Historia del anarquismo en España*. Catarata, 2013.
- . "Mijaíl Bakunin: mujer, libertad y amor." *Diagonal*, no. 223, Junio 3, 2014.
- . *La revolución de las palabras*. Comares, 2020.

- Vicum, Federico. "Carlomagno o las moscas: una lectura de la discusión entre Carl Einstein y Georges Bataille." *Indisciplina: estética política y ontología en la revista Document*, editado por Noelia Billi et al., RAGIF Ediciones, 2018, pp. 113–32.
- Virno, Paolo. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Traficantes de sueños, 2003.
- Vitale, Rosanna. *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*. Editorial Pliegos, 1991.
- Vonnegut, Kurt. "Kurt Vonnegut: Anarchist and Social Critic." Entrevista con Gaither Stewart. *Counterpunch*, dic. 27, 2019, [www.counterpunch.org/2019/12/27/kurt-vonnegut-anarchist-and-social-critic/](http://www.counterpunch.org/2019/12/27/kurt-vonnegut-anarchist-and-social-critic/). Consultado 20 nov. 2021.
- Weir, David. *Anarchy and Culture: The Aesthetic Politics of Modernism*. U of Massachusetts P, 1997.
- Wentlaff-Eggebert, Harald. *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias*. Vervuert, 1999.
- Wright, Sarah. "The Author/Director/Poeta and Other Tricksters Figures in the Theatre of Garcia Lorca." *The Trickster Function in the Theatre of Garcia Lorca*, Tamesis, 2000, pp. 13–35.
- Yau, John. "Sírvase esperar junto al guardarropa." *Wifredo Lam: la cosecha de un brujo*, editado por José Manuel Noceda, Letras Cubanas, 2002, pp. 438–52.
- Žižek, Slavoj. *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*. Verso, 1999.

## ÍNDICE \*

- Los abajo firmantes* (2003), 164  
abstracción, 109–15, 203–4  
A.C. (Actividad Contemporánea), 56n13  
Academia Libre, 231  
Acher, Joan Baptista (“Shum”), 37  
Acín, Ramón, 37, 74  
Ackelsberg, Marta, 157–58  
acomodaciones ópticas, 68–69  
Actividad Contemporánea (A.C.), 56n13  
Adamson, Walter L., 30  
Adelantado Mateu, Eulalia, 225n2, 232  
ADLAN (Amics De Les Arts Nous), 56n13  
Adorno, Theodor, 246  
AEAR (Asociación de Escritores y Artistas Proletarios), 56n13  
AIT (Asociación Internacional de Trabajadores), 109  
*Los ajusticiados de la Inquisición* (Berruguete), 227  
Aláiz, Felipe, 36–37, 101–2, 102n6  
Alberti, Rafael, 36, 46, 53–56, 168n6, 192, 192n3, 254  
Alberto, Véase Sánchez Pérez, Alberto  
Alcantud Serrano, Victoriano, 67, 127n1, 147  
Aleixandre, Vicente, 55–56  
Alemania, 32, 45  
Alfonso XIII, 20, 228  
Alfredo, Copeiro, 193n4  
Ali, Tariq, 260n4  
Aliança Nacional de la Dona Jove (ANDJ), 131n4  
Allison, Mark, 169, 173  
Alma, Peter, 98n2  
Altolaquirre, Manuel, 192, 226  
alucinación, 83  
Álvarez del Vayo, Julio, 51  
Álvarez de Sotomayor, Fernando, 227, 236  
AMA (Asociación de Mujeres Antifascistas), 131n4  
Amics De Les Arts Nous (ADLAN), 56n13  
*Amor de Don Perlimplín* (García Lorca), 164  
*Amour y desamour* (Lam), 234  
análisis, propuesta de, 65–69  
analogía óptica como método, 65–69  
anarcofeminismo, 127–59  
anarcoprimitivismo, 257  
anarquismo(s), 13–69, 99n3, 251–60  
anarquista (término), 19n4  
Andalucía, 103–4  
Anderson, Andrew A., 48n11, 51–53, 137–38  
Anderson, Reed, 179  
ANDJ (Aliança Nacional de la Dona Jove), 131n4  
Andrade, Juan, 51  
Ángeles Ortiz, Manuel, 233  
Anglada Camarasa, Hermenegildo, 233  
anticultura libertaria, 169–71  
antifascismo, 249  
Antliff, Alan, 15  
apoliticismo, 49  
Aragon, Louis, 58  
Araquistáin, Luis, 51, 194n5  
archipolítica, 173  
Arconada, César M., 51, 63–64, 214–16  
Arderús, Joaquín, 51  
Arnzt, Gerd, 98n2  
Aroca, J. de, 139  
Arqueológico Nacional, 191  
*Art and Education*, 41–42

---

\* Los números de página en *cursivas* se refieren a ilustraciones.

- Artaud, Antonin, 87, 91, 168  
 arte: obras de, 254; toda libertad en el, 221; *Véase también las obras específicas*  
 arte colaborativo, 255  
 “El arte como superación personal” (conferencia), 201–3  
 arte de agitación, 115–18  
 arte de la realidad, 218–19  
 arte de vanguardia, 62, 68–69  
 arte en situación, 219–22, 255  
 arte idiotizante, 115–16  
 arte novísimo con intención social, 62  
 arte nuevo, 42  
 arte participativo, 175, 188  
 arte personal, 201–8  
 arte político, 23  
 arte prehistórico, 230–35  
 arte primitivo, 46, 229, 247–49  
 arte revolucionario independiente: “Manifiesto por un arte revolucionario independiente,” 105, 200–201, 221  
 arte social, 207  
 arte vanguardista, 13–19, 24, 33–39, 251–60  
*Arte y el Estado*, 56n13  
 “El arte y la vanguardia. La verdadera y la falsa juventud” (Sánchez Saornil), 152  
*El artista como productor* (Benjamin), 123  
 artista/intelectual, crisis del, 97–126  
 artista revolucionario, 97–126  
 artista vanguardista, 148–49  
*Así que pasen cinco años* (García Lorca), 162  
 Asociación Cultural Helios Gómez, 126n13  
 Asociación de Escritores y Artistas Proletarios (AEAR), 56n13  
 Asociación de Mujeres Antifascistas (AMA), 131n4  
 Asociación Internacional de Trabajadores (AIT), 109  
 Asturias, Miguel Ángel, 237  
 Ateneo (Madrid), 98, 176, 201  
*Ateneu Enciclopèdic Popular*, 122  
 Aub, Max, 73, 194n5  
 automatismo, 22, 80–87, 234  
 autonomismo estético, 68  
*Autoportrait I* (Lam), 240  
*El autor como productor* (Benjamin), 119–20  
 autores latinoamericanos, 43  
 autorretrato, 240  
*Avance*, 226  
 “Ayer” (Sánchez Saornil), 146  
 Azaña, Manuel, 25–26  
 Azcárate, Justino, 51  
 Azorín, Antonio, 237  
 Azuela, Mariano, 51  
 Badía, Francesc, 192n3  
 Badiou, Alain, 256n2  
 Bagaría, Luis, 231  
*Bailarina* (Sánchez Pérez), 190  
 Bakunin, Mikhail, 80, 85n9, 129  
 Balakian, Anna, 84  
 Balbontín, José Antonio, 51  
 Ball, Hugo, 35, 182  
 Ballester, Antonio, 192n3  
 Ballester, Jorge, 193  
 Barbusse, Henri, 51  
 Barcelona, 42–44, 115–18; Capilla Gitana, 126n13; Cárcel Modelo, 126; Concurso Nacional de Pintura, Escultura, Grabado y Dibujo, 240; Concurso Trimestral de las Artes Plásticas, 240; Exposición Logicofobista (1936), 56n13; Galería Dalmau, 98, 101; periodo del pistolero o del terror blanco (1917–1923), 99, 109, 115–16, 150; sucesos de Mayo del 37, 208–10  
*Barcelona Gráfica*, 122  
 Baroja, Pío, 34, 102n6  
 La Barraca, 56n13, 190–92  
 Barradas, Rafael, 34, 43, 50, 98n2, 101, 102n6, 117–18, 191–92, 231, 234  
 Barrera, Balbina, 238  
 Barrett, Rafael, 34  
 barroco español, 227–28  
 Barroso, América, 157–58  
 Barthes, Roland, 188  
 Bartolí, Josep, 122  
 Bataille, George, 40  
*La Batalla*, 122  
 Begin, Paul, 78  
 Bel, Gil, 192n3  
 “Bengala festiva” (Comet), 137  
 Benigania, 122  
 Benítez, Helena (Helena Holzer), 239–40  
 Benjamin, Walter, 41, 44, 74, 90–91, 119–21, 123  
 Bergamín, José, 192, 194n5  
 Berkman, Alexander, 34  
 Berlin, 103  
*Berliner Tageblatt*, 103  
 Berruete, Pedro de, 227

- Bey, Hakim, 257  
 Bianchi, Marina, 46  
 Bilbao, 42  
 Bishop, Claire, 174, 177–78, 187–88, 259–60  
 Blanchard, Daniel, 255–56  
 Blanchard, María, 43, 46–47  
 Blanco, Eric, 122  
 Blasco Ibáñez, Vicente, 34  
 Boal, Augusto, 186  
*Boceto para el decorado central de “Fuentovejuna”* (Sánchez Pérez), 190–91, 191, 234  
*Bodas de Sangre* (García Lorca), 187n12  
*Bolívar*, 122  
 Bolten, Virginia, 130  
 Bonet, Juan Manuel, 101n5  
 Bookchin, Murray, 257–59  
 Bores, Francisco, 231  
 Borges, Jorge Luis, 43, 127, 150  
 Borges, Norah, 43, 46–47, 98n2, 101, 137–38, 150n8, 234  
 Borja-Villel, Manuel, 212–13  
 Borràs, Maria Lluïsa, 225n2, 230, 233–34, 238, 240  
 El Bosco, 227  
 Bourdieu, Pierre, 59  
 Bóveda, Xavier, 139  
 Bozal, Valeriano, 196–98, 221  
 Brancusi, Constantin, 217  
 Braque, Georges, 40  
 Brecht, Bertolt, 120, 168–69, 251  
 Brenan, Gerald, 208–9  
 Breton, André, 35, 43, 80–81, 219, 225–26; “Manifiesto por un arte revolucionario independiente,” 105, 200–201, 221; *Primer manifiesto surrealista*, 54, 81  
 Brihuega, Jaime, 190, 192n3, 217–18, 231n4  
 Brontë, Emily, 87  
 Brueghel el Viejo, 227  
*Bulletin Hispanique*, 164  
 Buñuel, Luis, 17–18, 31, 37, 43, 54, 57, 103, 253–54; *La edad de oro* (1930), 22, 71–96; *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), 74; *El perro andaluz* (1929), 33, 50, 71n1, 72, 86  
 Bürger, Peter, 17, 30  
 Caballero, José, 187n12  
*Caballo Verde para la Poesía*, 56n13  
 Cabaret, 176  
 cabaret Kursaal (Sevilla), 98, 102  
 Cabaret Voltaire, 182  
 Cabrera, Lydia, 225–26  
 Café de Oriente (Madrid), 191  
*Cabier d’un retour au pays natal* (Césaire), 244n6  
 Calder, Alexander, 207–8  
 Calderón, Pedro, 167, 227  
 Camba, Julio, 34  
*Camelots du Roi*, 71–72  
 camino popular, 189–222  
 “Caminos del arco iris” (Sánchez Saornil), 138–39  
 Campoamor, Clara, 155  
 “La canadiense,” 150  
 Cansinos Assens, Rafael, 50, 53, 127, 133–37  
 “El canto nuevo” (Sánchez Saornil), 149–51, 150n8  
 caos dialógico, 176–82  
 capacitación femenina, 132  
 Capdevila-Argüelles, Nuria, 142–43  
 Capetillo, Luisa, 130  
 Capilla Gitana (Barcelona), 126n13  
 “Capilla gitana” (Gómez), 126  
 Carballo, Eugenio, 122  
 Cárcel Modelo (Barcelona), 126  
 Carpentier, Alejo, 43, 225–26, 235  
 Carranque de Ríos, Andrés, 37, 51  
 Carrasquer, Francisco, 36–37  
 Carreño, Francisco, 201, 205–7, 213  
 Carvia, Amalia, 130  
 Casas, Ramón, 34  
*Casas Colgadas I, II y III* (Lam), 233  
 casas del pueblo, 191  
 Casa Viejas, 64n16  
 caso Vallina, 98n1  
 Cassou, Jean, 124  
 Castellanos, Luis, 192n3  
 Castro, Elena, 133  
 Castro Córdoba, Ernesto, 55, 59–60n15  
 Cataluña, 46, 235  
 Celma, María Pilar, 144  
 Génit, 51  
 Centro Hijos de Madrid, 132  
 “La ceremonia matrimonial o la cobardía del espíritu” (Sánchez Saornil), 145  
 Cernuda, Luis, 47, 55–56  
 Cernuschi, Claude, 243  
 Cerro Testigo, 190n2  
 Cervantes, 172, 192  
*Cervantes*, 20, 138–40, 149  
 Césaire, Aimé, 225–26, 244  
 Chacel, Rosa, 137



- Chagall, Marc, 43  
 Champourcín, Ernestina de, 137  
 Chaplin, Charles, 93  
*Chino sentado con abanico en las manos* (Lam), 233  
 Chomsky, Noam, 208  
 cine, 75–81, 168n6; lenguaje fílmico de anarquía, 71–96; *Véase también las películas específicas*  
 “Cines” (Sánchez Saornil), 146  
 circulación: del arte de agitación, 115–18; del grafismo revolucionario, 118–24  
 Claramunt, Teresa, 130–31  
 Claudín, Fernando, 214  
 Cleminson, Richard, 156n9, 157–58  
 Climent, Enric, 192n3  
 CNT, 148–49, 153, 201–2, 215  
 CNT (Confederación Nacional del Trabajo), 17–22, 32, 64n16, 65n17, 97, 98n1, 102n6, 115–16, 125–28, 132, 259  
 Cobo Esteve, Marta, 172  
 Cocteau, Jean, 71n1  
 Coelho, Plínio A., 77  
 Cohn, Jesse S., 27–28, 106–7  
 Colecchia, Francesca, 172  
 colectividad artística, 259–60  
*collage*, 80–81, 86–91  
 Colson, Daniel, 27  
 Columna Durruti, 40, 125  
 Comaposada, Mercedes, 131  
*Combat*, 122  
*Comedia sin título* (o *El sueño de la vida*) (García Lorca), 23, 161–88; caos dialógico, 176–82; estructura de correspondencias, 182–85; niveles textuales, 165–66; personajes, 167–69; prólogo, 171–75  
 comedias irrepresentables lorquianas, 162–63  
 Comet, César A., 135, 137–39  
 La Compañera X, *Véase* Sánchez Saornil, Lucía  
 Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 51  
*Composición I* (Lam), 233–34  
*Composición II* (Lam), 233–34, 237  
 comunismo libertario kropotkiano, 209  
 Concurso Nacional de Pintura, Escultura, Grabado y Dibujo (Barcelona), 240  
 Concurso Trimestral de las Artes Plásticas (Barcelona), 240  
 Conejero, Alberto, 164  
 Confederación Nacional del Trabajo (CNT), 17–22, 32, 64n16, 65n17, 97, 98n1, 102n6, 115–16, 125–28, 132, 259  
 confusión teatro y “vida,” 176–82  
 Congreso de Escritores Socialistas, 105  
 Congreso Internacional de Artistas Proletarios, 114  
 Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, 21, 47–48, 56n13  
 constructivismo, 42, 192, 194n5  
 contracultura, 169–70, 188  
 Conversa Muñoz, 232  
 Cordón, Faustino, 236, 238  
 Cossío, Pancho, 231  
 Costa, Joaquín, 36  
 Crane, Hart, 34  
 Craván, Arthur, 43  
 creacionismo, 47, 50–51  
 “Crepúsculo sensual” (Sánchez Saornil), 140–42  
 crisis de entreguerras, 25–69  
 crisis del artista/intelectual, 97–126  
 crisis del estado, 189–222  
 crisis del imperio, 223–50  
 crisis del institución teatro, 163  
 crisis del lenguaje artístico, 71–96  
 crisis del orden patriarcal, 127–59  
 crisis del teatro, 161–88  
 crisis de representación (1930–1937), 13–33, 251–60  
 crisis institucional, 25–69  
 crítica a la representación colonial, 223–50  
 crítica a la representación cultural, 97–126  
 crítica a la representación dramática, 161–88  
 crítica a la representación femenina, 127–59  
 crítica a la representación política, 189–222  
 crítica a la representación simbólica, 71–96  
 Crítica Institucional, 255  
 crueldad, teatro de la, 87  
 Cruz Marcos, Gabriel, 193  
*Cruz y Raya*, 56n13  
*Cuadernos del Ruedo Ibérico*, 214–15  
 cubismo, 17n2, 30, 35, 39, 42, 50–51, 58–59, 192  
 Cuenca, 232  
*El cuerno de la abundancia* (Lam), 233

- Culebras, Fausto, 232  
 cultura alternativa, 169–70  
 cultura libertaria, 169–71, 188  
 cultura material, 18n2  
 cultura nacional, 41
- dadá, 30  
 dadaísmo, 17n2, 35n5, 42–44, 54–55, 194n5; espectáculos dadá, 176–78; Mí-nifiesto Dadá, 47  
 Dalí, Salvador, 17, 33, 43, 54, 57, 82n8, 103, 217, 231  
 David, Katherine, 239  
 debate purismo-compromiso de 1930, 47–57  
 Debord, Guy, 163  
 Debussy, Claude, 58  
 de Cleyre, Voltairine, 130  
 De Giusti, Luciano, 72–73  
 de la Colina, José, 73  
 de la Fuente, Pepe, 237  
 Delaunay, Robert y Sonia, 43, 98n2, 102  
 Deleuze, Gilles, 212  
 Delgado, María M., 186–87  
 del Vando Villar, Isaac, 137  
 Depresión, 32  
 deshumanización, 50, 57–64, 180–81  
 “La deshumanización del arte” (Ortega y Gasset), 57–61, 68–69  
 desnudos, 240  
 diálogos, 176–82  
*Diario de la Marina*, 235  
*Días de ira* (Gómez), 22, 99–105, 109–18; dedicatoria, 109; diseño y circulación, 118–24; “En el campo” (carpeta núm. 10), 112; “En el mar” (carpeta núm. 21), 112, 113; grabados, 109; “Iberia” (carpeta núm. 1), 109–12, 110; introducción, 108–9; prólogo (Rolland), 109  
 Díaz Caneja, Juan Manuel, 192n3  
 Díaz Fernández, José, 47, 50–53, 61–63, 106, 185, 202  
 Diego, Gerardo, 50  
 Diógenes, 168  
 discurso político, 114  
 diseño, 118–24  
*Diván del Tamarit* (García Lorca), 164  
 Dix, Otto, 98n2  
*Doble desnudo I, II y III* (Lam), 240  
*Doble desnudo I y II* (Lam), 240  
*Documents*, 40  
 D’Ors, Eugenio, 102n6  
 Dos Passos, John, 51  
*Dragón* (García Lorca), 172n7  
 Duchamp, Marcel, 33, 35, 54–55  
 Duncan, Isadora, 34  
 Durán, Vicenta, 130  
 Durruti, Buenaventura, 13–14, 17  
 Dussel, Enrique, 246
- Ealham, Chris, 115–16  
 Eburne, Jonathan P., 81n7  
*Écue-Yamba-Ó* (Carpentier), 235  
*La edad de oro* (1930), 22, 71–96  
 Edad de plata, 36  
 Ediciones Hoy, 51  
 Ediciones Oriente, 51  
 editorial Cénit, 51  
 Editorial España, 51  
 editorial “Historia Nueva,” 51  
 editorial Zeus, 51  
 Einstein, Carl, 14, 39–41, 83–84  
 Elías, Juan Puig, 122  
 elitismo, 61  
*En el campo* (Gómez), 112  
*En el mar* (Gómez), 112, 113  
*Un enemio del poble*, 39, 50  
 Engels, Friedrich, 87  
*En la luna* (1934), 93–94  
 entendimiento humano, 84  
 entreguerras: crisis institucional de, 25–69; encrucijada del artista revolucionario de, 97–126  
 Ernst, Max, 87, 217  
 escenográfica, 176  
 El Escorial, 192  
 Escuela de Bellas Artes de Pintura de San Fernando, 132  
 Escuela de París, 43, 230–31  
 Escuela de Vallecas, *Véase* poética (o grupo) de Vallecas  
 Escuela Moderna, 33  
 escultura, 189–222  
 escultura africana, 230–35  
 esencialismo nacionalista, 197  
 España: anarcofeminismo, 129–32; anarquismo, 13–24, 25–69, 99n3, 251–60; crisis de representación (1930–1937), 13–33, 251–60; crisis institucional, 25–69; debate purismo-compromiso de 1930, 47–57; Dictadura de Primo de Rivera (1923–1930), 20, 28–29, 32, 68–69, 147, 228; guerra civil, 157n11, 193; *La guerra civil española* (Lam), 23, 223–24, 241–46, 242; Guerras del Rif (1920–1927), 228; Lam en, 223–30; Ministe-

- rio de Propaganda, 240; movimiento libertario, 33–39; periodo de entreguerras, 25–69; Segunda República (1931–1939), 23–24, 38, 44–45, 48–49, 69, 148, 192n3, 194n5, 201–8, 237, 254–55; vanguardia artística, 13–19, 24, 33–39, 251–60; vanguardia española, 42–69
- La España invertebrada* (Ortega y Gasset), 60
- España negra, 103
- “español” (término), 210–12
- espectáculo, 171–78
- El espectador emancipado* (Rancière), 107–8
- espíritu dadá, 54
- estado, crisis del, 189–222
- Estatua de la bandera* (Sánchez Pérez), 214
- Estudios*, 39, 122
- estudios espaciales y urbanos, 18n2
- Evacuación* (Gómez), 104
- experimentación sensorial, 204–5
- Exposició Logicofobista (Barcelona, 1936), 56n13
- Exposición de Artistas Ibéricos (Madrid, 1925), 29–30, 47, 57–58, 192, 231
- Exposición Iberoamericana (Sevilla, 1929), 98
- Exposición surrealista (Tenerife, 1935), 56n13
- Exposición Universal (París, 1937), 21–23, 47–48, 208–16; Pabellón de la República Española, 56n13, 104, 193–96, 207–13, 211, 220–21, 223–24, 241–42
- expresionismo, 17n2, 30, 35, 42
- Faber, Sebastiaan, 57
- Fabre, Jean-Henri, 75n4, 87
- FAI (Federación Anarquista Ibérica), 17, 32, 127–28, 132
- faistas, 32
- faktografía*, 123
- Falcón, César, 51
- Fanelli, Giuseppe, 19–20
- Fanon, Franz, 224–25, 250
- fascismo, 32, 35
- Federación Anarquista Ibérica (FAI), 17, 32, 127–28, 132
- Federación Ibérica de Juventudes Libertarias, 132
- Felipe, León, 37, 97
- feminismo, 47; *Véase también* anarcofeminismo
- feministas, 130
- Fenosa, Apeles, 233
- Fernández Aparicio, Carmen, 210n10
- Ferrant, Ángel, 192n3, 231
- Ferrer Center*, 33, 35
- Ferrer i Guardia, Francesc, 33
- “Finalidades” (Mujeres Libres), 131–32
- Finis gloriae mundi* (Valdés Leal), 227
- Fish, Stanley, 30
- Flores Magón, Ricardo, 251
- Fluxus*, 186
- Foix, J. V., 47
- folclórica, 103
- folclorismo, 50
- Fontseré, Carles, 37, 123
- Fornal*, 122
- Foster, Hal, 213
- Foucault, Michel, 128
- Fouchet, Max-Pol, 223, 224n1, 230
- fractura social, 115–18
- Francés, J.M., 122
- Francia, 35, 45
- Fraser, Andrea, 260
- frontepopulismo cultural, 215
- Freud, Sigmund, 85, 95
- Frobenius, Ferdinand Georg, 246
- Fuente de Mercurio* (Calder), 207–8
- Fuenteovejuna* (1933): *Boceto para el decorado central de “Fuenteovejuna”* (Sánchez Pérez), 190–91, 191, 234
- Fuentes, Víctor, 51, 74, 86–87
- Los fusilamientos del 3 de mayo* (Goya), 227, 243
- futurismo, 17n2, 30, 35, 42, 62; *seratas* futuristas, 176–78
- La Gaceta de Arte*, 46, 56n13
- La Gaceta Literaria*, 32, 44, 47, 50, 53, 56n13, 61, 63–64, 138
- Gala, Candelas, 141, 150
- Galería Dalmau (Barcelona), 98, 101
- Galindo, Carlos, 187
- Gaos, José, 194n5, 196
- García, Carlos, 150n8
- García, Miguel Ángel, 49
- García Jaramillo, Jairo, 161n1
- García Linera, Emilio, 135–37
- García Lorca, Federico, 17–18, 31–32, 46–47, 54–56, 103, 192, 235, 253–54; asesinado, 186; comedias irrepresentables lorquianas, 162–63; giro social, 187; matemática, 186–87; teatro de vanguardia lorquiano, 163; uso del prólogo, 172

- escrituras específicas: *Amor de Don Perlimplín*, 164; *Así que pasen cinco años*, 162; *Bodas de Sangre*, 187n12; *Comedia sin título*, 23, 161–88; *Diván del Tamarit*, 164; *Dragón*, 172n7; *El maleficio de la mariposa*, 172n7; *Mariana Pineda*, 172n7; *Poeta en Nueva York*, 164; *El público*, 162–63, 166, 175, 179n10; *Retablillo de don Cristóbal*, 172n7; *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita*, 172n7; *Romancero gitano*, 50, 104; *La tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, 172n7; *Yerma*, 187n12; *La zapatera prodigiosa*, 172n7
- García Maroto, Gabriel, 50
- García Oliver, Joan, 64, 200, 259
- Garfias, Pedro, 37, 127, 138–39
- Gargallo, Pablo, 233
- Garrán, Enrique, 192n3
- GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), 56n13
- Gauguin, Paul, 238
- Gecé (Ernesto Giménez Caballero), 44, 50, 52, 56n13, 61
- Geist, Anthony L., 44, 49n12, 55–56, 146
- generación del 98, 34, 50, 228
- género/sexualidad, 18n2, 127–29
- Gibson, Ian, 162n2
- Gide, André, 45
- Giménez Caballero, Ernesto (Gecé), 44, 50, 52, 56n13, 61
- Giménez Siles, Rafael, 51
- Gitanilla* (Lam), 236
- Gleizes, Albert, 43
- Goldman, Emma, 33, 130, 178
- Golluscio de Montoya, Eva, 167
- Gómez, Helios, 18, 22, 31–32, 36–37, 42–43, 97–126, 253; artista-productor, 118–26; artista revolucionario, 105–9, 124–25; “Capilla gitana,” 126; colaboraciones, 122–23; discurso político, 114; estética vanguardista, 101; evolución, 124–26; formación, 100–105
- obras específicas: *En el campo*, 112; *Días de ira*, 22, 99–101, 103–5, 108–15, 110, 113, 115–18; *Evacuación*, 104; *Iberia*, 109–12, 110; *En el mar*, 112, 113; *La revolución española*, 112, 114–15; *Viva Octubre*, 112, 124
- Gómez, Mayte, 36n6
- Gómez Cedillo, Adolfo, 201–4, 216
- Gómez de la Serna, Ramón, 17, 34n4, 47, 50, 53, 55
- Gómez Mesa, Luis, 77–78
- Gómez Plana, Gabriel, 99n3, 125
- Gómez Romero, Pedro, 99n3, 101–2, 121
- Gómez Torres, Ana María, 171
- Góngora, Luis de, 32, 227
- González, Bernardo Antonio, 186
- González, Julio, 208
- González Bernal, José Luis, 37
- González Rodero, Felipe, 99n3
- González Tuñón, Raúl, 192, 192n3
- Goya, Francisco, 202, 227, 243, 244n6
- Goytisoló, Juan, 94
- grabado, 109–15
- Graeber, David, 37
- grafismo revolucionario, 118–24
- grafismo soviético, 114
- Gran Bretaña, 45
- El gran dictador* (1940), 93
- Gran Guiñol*, 101
- Grecia*, 101, 138–39, 150n8
- El Greco, 227, 233
- Greet, Michelle, 248
- Gris, Juan, 17, 34, 40, 43, 50, 233
- Grosz, George, 35, 40, 98n2, 103, 166
- Grupo Cultural Femenino, 131
- grupo del 27, 137
- grupo (o poética) de Vallecas, 46, 50, 189–91, 190n2, 220–21, 231
- Guernica* (Picasso), 17, 21, 193, 207, 244
- Guerra, Armand, 37
- La guerra civil española* (Lam), 23, 223–24, 241–46, 242
- Guerra Fría, 225, 260
- Guerras del Rif (1920–1927), 228
- Guillén, Nicolás, 36, 43, 225–26, 235
- Gurianova, Nina, 15, 104n8
- Gustavo, Soledad (Teresa Mañé), 37, 130–31
- Hammond, Paul, 75n5, 87
- happenings*, 186, 255
- Harrette, María E., 173
- Hartfield, John, 35
- Hausmann, Raoul, 35n5
- Heartfield, John, 98n2, 194n5
- Heckert, Jamie, 154, 157–58
- Heidegger, Martin, 30
- Henri, Robert, 34
- Heráclito, 81, 216
- El Heraldo de Madrid*, 152, 162n2, 164n3
- Hermanos Marx, 93
- Hernández, Miguel, 189, 192
- Herrera Petere, José, 192n3

- Hewitt, Cuervo, 245  
 “Himno de Mujeres Libres” (Sánchez Saornil), 151–53, 158–59  
 Holzer, Helena (Helena Benítez), 239–40  
 homofobia, 157–58  
 homosexualidad femenina, 157–58  
*L’Hora*, 122, 168n6, 181  
 Horkheimer, Max, 246  
 Hotel Iberia (Madrid), 232  
 Hoyos y Vinent, Antonio, 34  
*La huelga de los poetas* (Cansinos Assens), 133n5  
 Hughes, Langston, 235  
 Hugué, Manolo, 227, 239  
 Huidobro, Vicente, 34, 43, 47, 50, 93–94  
 humanización, 207  
 Hungría, 32  
*Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), 74  
 Husserl, Edmund, 30
- Ibáñez, Tomás, 169–70, 188, 257–59  
 Ibárruri, Dolores, 214  
 “Iberia” (Gómez), 109–12, 110  
 “Ideales de una raza” (Urrutia), 235  
 Iglesias, Fernando, 139  
 Iglesias Caballero, Pedro, 139  
 igualdad femenina, 129–30  
 ilusión teatral, 176  
*La Ilustración Castellana*, 233  
 imperio, crisis del, 223–50  
 individualismo, 206  
 Inglada, Rafael, 162n1  
 institución artística, 30–31  
 Institución Libre de Enseñanza, 34  
 institución teatro, crisis de, 163  
*Instrucción militar de la retaguardia* (WILA), 240  
 intelligentsia, 36–37  
 intermedialidad, 18n2  
 intuición, 185n11  
 Íñiguez de Heredia, Marta, 129, 132  
 Iofan, Boris, 212  
*ismos*, 39–42, 48–49, 252–53  
 Istrati, Panait, 122  
 Italia, 32, 45
- Jacob, Max, 58  
 Jameson, Fredric, 56, 146  
*El jardín de las delicias* (El Bosco), 227  
 jazz, 235  
 Jeppesen, Sandra, 128–29  
*Jeune Fille aux yeux claires* (Lam), 240  
*Jeunesses Patriotiques*, 71–72
- Joyce, James, 43  
*La jungla* (Lam), 23, 245, 250; antecedentes, 241–44; colores, 243–44; lenta construcción de, 223–50  
 Junoy, Josep Maria, 47  
 Juventudes Libertarias, 127–28  
*Juventud obrera*, 122
- Kacynski, Ted (Unabomber), 257  
 Kafka, Franz, 43  
 Kahnweiler, Daniel-Henry, 40  
 Kandinsky, Wassily, 43  
 Kant, Immanuel, 26–27  
 Kent, Victoria, 155  
 Kosuch, Carolin, 15  
 Kristeva, Julia, 142  
 Kropotkin, Piotr, 35, 98n1, 105–6, 129  
*Kursaal* (Sevilla), 98, 102
- Lacasa Navarro, Luis, 190n2, 192n3, 193–96, 214, 221  
 Laffranque, Marie, 164, 172n7  
 Lam, Wifredo (hijo del pintor, 1930–1931), 233  
 Lam, Wifredo (pintor, 1902–1982), 18, 31, 33, 43, 253–54; autorretrato, 240; en Cataluña (1937–1938), 235; desnudos celebratorios de la vida y la sexualidad, 240; formación en España (1923–1938), 223–30, 240–41, 247; giro político, 236–41; ilustraciones, 244n6; obras surrealistas, 233–35; periodo del modernismo temprano (1930–1938), 229–30, 237; periodo formativo o académico (1914–1929), 229–30, 232–33; posters, 240; seres mitológicos híbridos, 243; WILA, 240
- obras específicas: *Amour y desamour*, 234; *Autoportrait I*, 240; *Casas Colgadas I, II y III*, 233; *Chino sentado con abanico en las manos*, 233; *Composición I*, 233–34; *Composición II*, 233–34, 237; *El cuerno de la abundancia*, 233; *Doble desnudo I, II y III*, 240; *Doble desnudo I y II*, 240; *Gitanilla*, 236; *La guerra civil española*, 23, 223–24, 241–46, 242; *Instrucción militar de la retaguardia*, 240; *Jeune Fille aux yeux claires*, 240; *La jungla*, 23, 223–50, 245; *Maternidad*, 233–34; *Mujeres de Cuenca*, 236; *La playa*, 233–34; *Retrato de la Duquesa de Moctezuma*, 236; *Sans Titre*, 240; *Sortilegio*, 234; *La ventana*, 238; *La vieja del rosario*, 233

- Lamba, Jacqueline, 43  
 Lance, Mark, 257  
 Lao-Tse, 25  
 Larrea, Juan, 146  
 Lasso, Pancho, 189  
 Laurencin, Marie, 43  
 Lázaro, Emiliano, 232  
 Ledesma Ramos, Ramiro, 44, 50, 63  
 Lehmann, Hans-Thies, 186  
 Leighten, Patricia, 15  
 Leiris, Michel, 40, 231  
 Lekuona, Nicolás de, 192n3  
 Le Maguet, Claude, 101n5  
 lenguaje, 256; crisis del lenguaje artístico, 71–96; *Véase también* terminología  
 Lenin, Vladimir, 236  
 León, María Teresa, 137  
 Lévi-Strauss, Claude, 243–44  
 liberación, 203–4, 246  
 liberalismo, 34–35  
 libertad, 14  
*La Libertaire*, 77  
 libertario (término), 19n4  
*El Libertario*, 153  
 libertarismo, 76  
 librería Escolar (Madrid), 232  
 Liebknecht, Karl, 19  
 Lima, Lezama, 226  
 Linera, Emilio González, 39, 133, 136n6, 137–38  
 literatura española, 30n2  
*Literaturas europeas de vanguardia* (Torre), 58  
 “Literatura y nada más” (Sánchez Saornil), 148–49  
*Litoral*, 190n2  
 Litvak, Lily, 16n1, 119n10, 198  
*Living Theatre*, 186  
 Llorca Zabala, Francisco, 214–16  
 Lluís Sert, Josep, 193  
 Lobo, Baltasar, 37  
 London, Jack, 33–34  
 Londres, Alberto, 122  
 López Guerrero, Miguel Ángel, 225n2  
 López Sánchez, Juan, 65n17  
 Lorenzo, José, 51  
*Luces de Bohemia*, 50, 147  
 Luxemburgo, Rosa, 19  
 luz, 182–85  
 Lys, Lya, 76, 83–84  
 Mabille, Pierre, 226  
 Machado, Antonio, 61, 105  
 los Machado, 133, 136  
 machismo, 157–58  
 Madrid, 42–43  
 “El madrigal de tus sortijas” (Sánchez Saornil), 143–44, 151  
 maestro ignorante (concepto), 107–9  
 Maiakovsky, Vladimir, 161  
 Mainer, José Carlos, 36  
 Malatesta, Errico, 98n1  
*El maleficio de la mariposa* (García Lorca), 172n7  
 Mallo, Maruja, 17, 46–47, 192, 192n3, 254  
 mallorquines, 75–76, 79  
*Manantial*, 152–53  
 “Manifiesto de los 30,” 65n17  
 “Manifiesto por un arte revolucionario independiente,” 105, 200–201, 221  
*La Mañana*, 185  
 Mañé, Teresa (Soledad Gustavo), 130–31  
*Mariana Pineda* (García Lorca), 172n7  
 Marianet (Mariano Rodríguez Vázquez), 99n3, 142, 153  
 Mariátegui, José Carlos, 58  
 Marinello, Juan, 235  
 Marinetti, F.T., 54, 176–78  
 Marruecos, 47, 61, 228  
 Marsá, Graco, 51  
 Martín Casamitjana, Rosa María, 127–28, 133, 137, 139  
 Martínez, José, 64n16, 215  
 Martínez Bueno, Leonardo, 232  
 Martínez Nadal, Rafael, 164  
 Martínez Pérsico, Marisa, 44  
 Martínez Ruiz, José (“Azorín”), 34  
*El martirio de San Bartolomé* (Ribera), 227  
 Marx, Groucho, 93  
 Marx, Karl, 26–27, 85, 87  
 marxismo, 35  
 masas, teatro de, 181–82  
 máscaras africanas, 230–31, 240  
 Masereel, Frans, 98n2, 101, 101n5, 121  
 Masson, André, 217  
 matemática, 186–87  
 Mateos, Francisco, 191, 192n3, 201, 206, 213, 215–16  
*Maternidad* (Lam), 233–34  
*Maternidad* (Sánchez Pérez), 190  
 Matisse, Henri, 238  
 matrimonio, 145  
 Matveev, Miquel, 122  
 Maura, Antonio, 36

- maximalistas, 32  
 May, Todd, 66n18  
 Mayakovski, Vladimir, 43  
*Mediodía*, 56n13, 101  
 memoria documental, 18n2  
 memoria histórica, 18n2  
 Menarini, Piero, 165  
 Mendelson, Jordana, 57  
 Méndez, Concha, 137, 226  
 Mercadé, Jaume, 239–40  
 metamorfosis, 216–19  
 metapolítica, 66, 173  
 México, 32  
 Mignot, Caroline, 99n3, 125  
 milicianas libertarias, 17  
 militancia libertaria (1929–1939), 153–59  
 Millares, Selena, 44  
 Mills, Frederick B., 246  
*mimesis*, 173  
 Minifiesto Dadá, 47  
 minotauros, 243–44  
 Miró, Joan, 17, 43, 207, 234, 254  
 Misiones Pedagógicas, 192  
 misticismo estático, 206  
 modernismo, 34, 37–38, 50  
 modernización, 47–57  
 Modot, Gaston, 76, 79, 82–84, 88–89, 91–92  
 MOMA (Museum of Modern Art), 223, 248n7  
 Monegal, Antonio, 88, 162n2, 164n3, 166n5  
 Monleón, Manuel, 37, 44, 123  
 montaje-*collage*, 88, 90  
 Montes, Eugenio, 50, 64  
 Montseny, Federica, 17, 37, 130, 156n10  
*Montserrat* (González), 208  
*Monumento a los pájaros* (Sánchez Pérez), 190, 219–20  
 Morales, Felipe, 164n3  
 Moreno Villa, José, 192n3, 231, 234  
 Moriuchi, Mey-Yen, 225n3  
 Morris, William, 35, 41, 198, 198n6  
 Mosquera, Gerardo, 229, 247  
*Motivos de son* (Guillén), 235  
 “Motivos Triunfales” (Sánchez Saornil), 133–34, 141  
 movimiento afro-cubanita, 225  
 movimiento *Arts & Crafts*, 198  
 movimiento femenino, 131n4  
 movimiento libertario, 33–39  
 movimientos artísticos renovadores, 33–42  
 movimientos de resistencia, 256–57  
 movimiento *Ultra*, 145–48  
 mujer (palabra), 127–59  
 “La mujer. Ellas también lo dieron todo” (Sánchez Saornil), 159  
*Mujeres de Cuenca* (Lam), 236  
 Mujeres Libres, 17–19, 23, 56n13, 129–31, 157–59; “Finalidades,” 131–32; “Himno de Mujeres Libres” (Sánchez Saornil), 151–53, 158–59; *Romancero de Mujeres Libres* (Sánchez Saornil), 153  
*Un mundo* (Ángeles Santos), 233  
*Mundo Obrero*, 122  
 Museo Arqueológico (Madrid), 230  
 Museo del Prado (Madrid), 191, 194n5, 227–28  
 Museo de Santa Cruz (Toledo), 193  
 Museo Nacional Reina Sofía (Madrid), 193, 210n10, 220  
 Museum of Modern Art (MOMA), 223, 248n7  
  
*La Nación*, 167  
 Nash, Mary, 131, 131n4, 156n10  
 naturalismo, 75–81  
*Negerplastik* (Einstein), 40  
 Negri, Toni, 19  
 Negrín, Juan, 51  
*Negritud*, 225  
 Nenni, Pietro, 122  
 neopopularismo, 232  
 neoromanticismo, 202  
 Neruda, Pablo, 36, 43, 56n13, 192, 197–98, 216, 254  
 Nietzsche, Friedrich, 85, 251–53  
 Nin, Andreu, 21n6  
 Noailles, Charles de, 71–72  
 Noceda, José Manuel, 229–30  
 Nonell, Isidro, 34  
*Noticias Gráficas*, 170–71, 178  
 noucentismo, 50  
*La Novela Ideal*, 32  
*Nuestras ideas* (PCE), 214–16  
*Nueva Cultura*, 56n13, 194n5, 201, 205–7, 213–15  
*La Nueva España*, 50–51, 62  
 nueva plástica, 225, 230–35  
 nueva poesía, 52  
 nuevas estéticas, 42, 47–57  
 nuevo romanticismo, 57–64, 106  
 “El nuevo romanticismo” (Díaz Fernández), 62  
*El nuevo romanticismo*, 47, 52–53

- Los nuevos artistas españoles* (Palencia), 190
- Núñez Jiménez, Antonio, 224, 224n1, 230, 236, 239
- Octubre*, 56n13, 122
- Olivares Briones, Edmundo, 197–98
- O'Neill, Eugene, 34
- ontologismo esencialista, 197
- L'Opinió*, 122
- orden patriarcal, crisis del, 127–59
- organización anarcofeminista, 153–59
- orientación sexual, 157–58
- Orígenes*, 226
- Oristrell, Joaquín, 164
- Ortega y Gasset, José, 29–30, 47, 50, 52, 102n6, 180–81; “La deshumanización del arte,” 57–61, 68–69; *La España invertebrada*, 60; *La rebelión de las masas*, 60
- Ortiz, Fernando, 225–26
- Orto*, 39, 56n13
- Orwell, George, 208n9
- Oteiza, Jorge, 192n3
- Otero Seco, Antonio, 164n3
- Páginas Libres*, 98
- Painting* (Miró), 234
- “Paisaje de primavera” (Sánchez Saornil), 146
- paisajes arcaico-selenitas, 234
- Palabras de un escultor* (Sánchez Pérez), 190, 201, 218
- Palabras de un rebelde* (Kropotkin), 105–6
- Palencia, Benjamín, 23, 32, 189, 192, 231, 234; *Los nuevos artistas españoles*, 190
- Pàmies, Josep, 118–19
- Pannekoek, Anton, 19
- Parsons, Lucy, 130
- participación, 259–60
- participación artística, 188
- Partido Comunista de España (PCE), 131n4, 194n5, 206–10, 214–16, 238
- Partido Comunista Francés, 35, 45, 54
- Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM), 19–21, 131n4, 208n9
- Pasqual, Lluís, 164, 186–87
- paternalismo, 130
- El payés catalán en revolución* (*El Segador*) (Miró), 207
- Paz, Abel, 43
- Pazos, Marta, 162n2
- PCE (Partido Comunista de España), 131n4, 194n5, 206–10, 214–16, 238
- pedagogo idiotizante (concepto), 107–9
- Peiró, Juan, 65n17, 255, 259
- Péret, Benjamin, 43, 226
- Pérez, Marco, 232
- Pérez Contell, Rafael, 192n3
- Pérez García, Carmen, 225n2, 232
- Pérez Rubio, Timoteo, 192n3, 241–42
- Pérez Turrent, Tomás, 73
- performance art*, 186, 255
- periodo del pistoleroismo o del terror blanco (Barcelona, 1917–1923), 99, 109, 115–16, 150
- periodo ultraista (1919–1929), 137–48
- El perro andaluz* (1929), 33, 50, 71n1, 72, 86
- personajes ficcionales, 165–66
- Pestaña, Ángel, 65n17
- Picabia, Francis, 33, 35, 43
- Picasso, Pablo, 34–36, 40, 43, 189n1, 192, 196, 217, 225–33, 238–39, 254; máscaras africanas, 46, 230–31; obra pictórica, 14; seres mitológicos híbridos, 243 —obras específicas: *Guernica*, 17, 21, 193, 207, 244; *Las señoritas de Avignon*, 25–26
- “Picasso” (Einstein), 14
- Piedras ambulantes* (Moreno Villa), 234
- Pigmalión, 133–34
- “Pirámides invertidas” (Sánchez Saornil), 148–51
- Pirandello, 165, 168
- Píriz, Eva, 233
- Piscator, Erwin, 168, 168n6
- pistoleroismo barcelonés, 99, 109, 115–16, 150
- plasticidad viviente, 205
- La playa* (Lam), 233–34
- Plaza de Barrio Nuevo (Toledo), 193
- Plural y Gran Guaiñol*, 138
- Poch, Amparo, 131
- “Poema” (Sánchez Saornil), 139–40
- “Poema de la vida” (Sánchez Saornil), 147–48
- poemas simultáneos, 182
- poesía, 157n11; Véase también *las obras específicas*
- Poesía* (Sánchez Saornil), 127–28
- poesía pura, 50, 197
- poesía republicana, 158–59
- Poeta en Nueva York* (García Lorca), 164
- poética (o grupo) de Vallecas, 46, 50, 189–91, 190n2, 220–21, 231



- Poggioli, Renato, 15  
 Porta, 122  
 posibilistas, 32  
 postcolonialidad, 18n2  
 post-cubismo, 225  
*posters*, 240  
*Post-Guerra*, 51–52, 61–62  
 postismo, 48  
 POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), 19–21, 131n4, 208n9  
 Prats, Alardo, 161  
 Prevert, P., 87  
 Primera Guerra Mundial, 28  
*Primer manifiesto surrealista* (Breton), 54, 58, 81  
 primitivismo, 23, 39, 225, 230–31, 247–49  
 primitivistas, 33, 248–49  
 Primo de Rivera, Miguel, Dictadura de, 20, 28–29, 32, 68–69, 147, 228  
*El Productor*, 32  
*Progressivo Kunst*, 98n2  
*proletkult*, 174, 178  
 prólogo, 171–75  
*Prometeo* (Gómez de la Serna), 47  
 propuesta de análisis, 65–69  
 Proudhon, Pierre Joseph, 129  
 Pruna, 233  
*El público* (García Lorca), 162–63, 166, 175, 179n10  
 “pueblo español” (términos), 210–12  
*El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (Sánchez Pérez), 23, 190, 193–201, 195, 208, 210n10, 211, 212–13, 216–21  
 pueblo gitano, 99n3  
 Puigserver, Fabià, 187  
 purismo, 47–57, 68  
 Puyal, Alfonso, 77–78  
  
*Los Quijotes*, 39, 133–36, 136n6, 137  
  
 raciovitalismo orteguiano, 52  
*La Rambla de Cataluña*, 122  
 Ramón Jiménez, Juan, 50, 53, 133, 136, 140, 144, 197–98  
 Rancière, Jacques, 18, 48–49, 66, 107–8, 120, 256n2  
 Ray, Man, 33, 35  
 Read, Herbert, 13, 15, 39, 41–42, 204–5, 249  
 Real Academia de Bellas Artes, 132–33  
 realidad social del pueblo, 105  
 realismo, 109–15  
 realismo popular, 206  
 realismo socialista, 45, 100–101, 104–5, 197, 214  
*La rebelión de las masas* (Ortega y Gasset), 60  
 reconexión con lo social, 176–82  
 redes, 18n2  
 Reed, John, 34, 51  
 Regeneracionismo, 36  
 régimen aristotélico representativo, 49  
 régimen estético, 49  
*Renacimiento*, 101n5  
 Renau Berenguer, Josep, 36, 56n13, 57, 192–96, 201, 205–7, 213, 223–24, 241–42  
 representación: crisis de, 13–33, 251–60; problema de, 25–69; de la realidad, 183–84; sabotaje a, 171–75  
 representación (término), 25–27  
 representación colonial: crítica a, 223–50  
 representación cultural: crítica a, 97–126  
 representación dramática: crítica a, 161–88  
 representación femenina: crítica a, 127–59  
 representación política: crítica a, 189–222  
 representación simbólica: crítica a, 71–96  
 Residencia de Estudiantes, 54, 58  
*Residencia en la tierra* (Neruda), 197–98  
 resistencia, movimientos de, 256–57  
 resistencia representacional, 216–19  
 Restauración, 28  
*Retablillo de don Cristóbal* (García Lorca), 172n7  
*Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita* (García Lorca), 172n7  
 Retiro, 192  
*Retrato de la Duquesa de Moctezuma* (Lam), 236  
*Revista Arte*, 201  
*La Revista Blanca*, 32, 37–38, 45, 102n6, 130  
*Revista de Occidente*, 51–52  
 Revolución Cubana, 224  
*La revolución española* (Gómez), 112, 114–15  
 revolución rusa, 150  
 revolución teatral, 164–69  
 Ribera, Jusepe de, 227  
 Richards, Rashna W., 90, 93

- Ricoeur, Paul, 85  
 Riechmann, Jorge, 25  
 Rivas Panedas, J., 139  
 Rivaud, Albert, 192n3  
 Rivera, Diego, 43; “Manifiesto por un arte revolucionario independiente,” 105, 200–201, 221  
 Roca, Selva, 44n10  
 Rocker, Rudolf, 98n1, 199–200  
 Rodrigo, Antonina, 161n1  
 Rodríguez Luna, Antonio, 192n3, 201, 205–7, 213  
 Rodríguez Morey, Antonio, 227  
 Rodríguez Muñoz, Fernando, 232  
 Rodríguez Vázquez, Mariano (Marianet), 99n3, 142, 153  
 Roig, Joan, 214  
 Rojas, Guillermina, 130  
 Rojas, Pablo, 53–54  
 Rolland, Romain, 51, 99–100n3, 109, 118  
 “Romance de Durruti” (Sánchez Saornil), 158–59  
 “Romance del 19 de Julio” (Sánchez Saornil), 158–59  
 “Romance de la Libertaria” (Sánchez Saornil), 158–59  
*Romancero de Mujeres Libres* (Sánchez Saornil), 153  
*Romancero gitano* (Lorca), 50, 104  
 romanticismo, 57–64, 106, 202  
*La romería de los cornudos* (1933), 190–91  
 Roselló, 125  
 Rouco Buela, Juana, 130  
*Ruedo Ibérico*, 64n16  
 ruido, 182–85  
 Rusia, 32, 150  
 “Rusia” (Borges), 150n8  
 Rusiñol, Santiago, 34, 232  
 Ruskin, John, 41, 198  
 rutinarios, 121  
 sabotaje, 171–75  
 Sacharoff, Olga, 46–47  
 Sade, Marquis de, 87  
*La Sagrada Familia* (El Greco), 227  
 SAI (Sociedad de Artistas Ibéricos), 29–30, 57–58, 192  
 Salvat-Papasseit, Joan, 17, 34, 37, 39, 46–47, 50  
 Salvochea, Fermín, 98n1  
 Sánchez, José A., 180–83, 187  
 Sánchez Pérez, Alberto, 18, 31–32, 39, 189–222, 231, 253; años republicanos, 201–8; carrera escultórica, 196–201; “El escultor Alberto” (Neruda), 197; escultura, 219–22; metamorfosis, resistencia representacional y surrealismo, 216–19; neopopularismo vallecana, 218–19; obras perdidas, 193; obra vallecana, 191–93; paisajes arcaico-selenitas, 234  
 —obras específicas: *Bailarina*, 190; *Boceto para el decorado central de “Fuenteovejuna,”* 190–91, 191, 234; *Estatua de la bandera*, 214; *Maternidad*, 190; *Monumento a los pájaros*, 190, 219–20; *Palabras de un escultor*, 190, 201, 218; *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, 23, 190, 193–201, 195, 208, 210n10, 211, 212–13, 216–21; *Toro bramando en su soledad*, 190  
 Sánchez Saornil, Lucía, 18, 22–23, 31–32, 37, 105, 127–59, 253; actividad militante, 153–59; continuidad y ruptura en la obra de, 148–53; escritura y organización anarcofeminista, 153–59; otras firmas, 132–33; periodo ultraísta (1919–1929), 137–48; poesía republicana, 158–59; primeros poemas modernistas, 132–37  
 —obras específicas: “El arte y la vanguardia. La verdadera y la falsa juventud,” 152; “Ayer,” 146; “Caminos del arco iris,” 138–39; “El canto nuevo,” 149–51, 150n8; “La ceremonia matrimonial o la cobardía del espíritu,” 145; “Cines,” 146; “Crepúsculo sensual,” 140–42; “Himno de Mujeres Libres,” 151–53, 158–59; “Literatura y nada más,” 148–49; “El madrigal de tus sortijas,” 143–44, 151; “Motivos Triunfales,” 133–34, 141; “La mujer. Ellas también lo dieron todo,” 159; “Paisaje de primavera,” 146; “Pirámides invertidas,” 148–51; “Poema,” 139–40; “Poema de la vida,” 147–48; *Poesía*, 127–28; “Romance de Durruti,” 158–59; “Romance del 19 de Julio,” 158–59; “Romance de la Libertaria,” 158–59; *Romancero de Mujeres Libres*, 153; “Tigresa,” 134–35, 151  
 Sánchez Ventura, Rafael, 74  
 Sanfeliu Gimeno, Luz, 134  
 Sanger, Margaret, 34  
 San Saor, Luciano de, 135, 138, 140; *Véase también* Sánchez Saornil, Lucía

- Sans Titre* (Lam), 240  
 Santolaria, Emilio V., 73n2  
 Santos, Ángeles, 46–47, 233  
 Sárraga, Belén, 130  
*Saturno devorando a su hijo* (Goya), 245–46  
 Savage, John, 82n8  
 Schmandt-Besserat, Denise, 92n10  
 Schopenhauer, Arthur, 252  
*Le Scorpion languedocienne* (Fabre), 75n4  
 SDP (Sindicato de Dibujantes Profesionales), 122–23  
 Secretariado Femenino del Partido Obrero de Unificación Marxista (SFPOUM), 131n4  
 Segunda Guerra Mundial, 193  
 Segunda República (1931–1939), 23–24, 38, 44–45, 48–49, 69, 148, 192n3, 194n5, 201–8, 237; arte vanguardista, 254–55  
*Segundo manifiesto surrealista*, 54  
*Seis personajes en busca de autor* (Pirandello), 165  
 Sender, Ramón J., 36–37, 51  
*Las señoritas de Avignon* (Picasso), 25–26  
 seras futuristas, 176–78  
 seres mitológicos híbridos, 241–46  
 Serge, Víctor, 100n3  
 Serra Aleu, Jaume, 232  
 Sert, Josep Lluís, 103, 221  
 Sevilla, 42–43, 102  
 SFPOUM (Secretariado Femenino del Partido Obrero de Unificación Marxista), 131n4  
 Shakespeare, William, 164–67, 171  
 Shepard, Paul H., 257  
 Shum (Alfonso Vila, Joan Baptista Acher), 37, 122–23  
 SIA (Solidaridad Internacional Antifascista), 158  
 Signac, Paul, 106  
 Sinclair, Upton, 34, 51  
 Sindicato de Artes Gráficas, 122  
 Sindicato de Dibujantes Profesionales (SDP), 122–23  
 Sindicato de Pintores (UGT), 239–40  
 Siqueiros, Álvaro, 194n5  
*El Sis* (“Los seis”), 122  
*Situacionismo*, 186  
 sobrerrealismo, 53–54  
 social, lo: re conexión con, 176–82  
 socialismo libertario, 17  
 socialismo realista soviético, 104–5  
 Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI), 29–30, 57–58, 192  
 Sófocles, 13  
*soirées surrealistas*, 176–78  
*El Sol*, 52, 58, 102n6, 161, 197  
 Solidaridad Internacional Antifascista (SIA), 158  
*Solidaridad Obrera*, 65n17, 153  
*Sóngoro cosongo* (Guillén), 235  
 Sonn, Richard D., 15  
*Sopa de gansos* (*Duck Soup*) (1933), 93  
 Sorel, Georges, 19  
 Soria Olmedo, Andrés, 52–53  
*Sortilegio* (Lam), 234  
 Speer, Albert, 212  
 Spengler, Oswald, 246  
 Spivak, Gayatri Chakravorty, 26  
 Stalin, Yósif, 104, 200  
 Stevens, Wallace, 34  
 Stokes Sims, Lowery, 225n2, 230  
*Der Sturm* (“La Tormenta”), 98n2, 103  
 Sucre, Josep María de, 37  
*El sueño de la vida* (García Lorca), Véase *Comedia sin título* (García Lorca)  
*Sueño de una noche de verano* (Shakespeare), 164–67, 171  
 Sunyer, Joaquim, 34  
 superación personal, 201–8, 213–14  
 superrealismo, 41, 50, 53–54  
 suprarrealismo, 53–54  
 surrealismo, 30, 35, 39, 42–43, 53–54, 192, 216–19, 225; cine de, 75–81; primer, 230–35; *Primer manifiesto surrealista* (Breton), 54, 81; *Segundo manifiesto surrealista*, 54; seres mitológicos híbridos, 243; *soirées surrealistas*, 176–78  
 surrealismo buñueliano, 71–96  
*Surrealismo y anarquismo* (Coelho), 77  
*Tableros*, 138  
*Les Tablettes*, 101n5  
 Tanguy, Yves, 217  
 Taracena, Molina, 157n11  
 Távora, Pilar, 99n3  
 teatro: bajo la arena, 166, 175; confusión teatro y “vida,” 176–82; crisis del, 161–88; de la crueldad, 87, 168; estructura de correspondencias, 182–85; como foro, 169–71; ilusión teatral, 176; de masas, 181–82; del oprimido, 186; del porvenir, 166, 185–88; de vanguardia lorquiano, 163; Véase también *las obras específicas*

- teatro foro, 169–71  
 teatro inconcluso, 172n7  
 teatro María Guerrero (Madrid), 164  
 teatro postdramático, 186–87  
 teatro revolucionario, 164–69  
 técnica xilográfica, 109  
 Telefónica, 32, 148  
 Tenerife, 42–43, 46, 54  
 Teresa León, María, 36  
 terminología, 18–19, 25–27, 62, 148, 190n2, 203–4, 210–12  
 terror blanco (Barcelona, 1917–1923), 99, 109, 115–16, 150  
 terrorismo teatral, 187  
 Thomson Goizueta, Elizabeth, 225n2, 227–28  
*Tiempos nuevos*, 39, 122  
*La Tierra*, 206, 213  
*Tierra y Libertad*, 32  
 “Tigresa” (Sánchez Saornil), 134–35, 151  
 Tjaden, Úrsula, 97, 99n3, 125  
 Tolstoi, León, 111  
*Toro bramando en su soledad* (Sánchez Pérez), 190  
 Torre, Alfonso de la, 232–33  
 Torre, Guillermo de, 47, 57–58, 64, 127, 135–39, 146  
 Torre, Josefina de la, 137  
 Torres García, Joaquín, 34, 43, 50, 98n2, 101, 102n6, 234  
 Torriente Brau, Pablo de la, 235  
 tradición anarquista, 27–28  
 tradición filosófica germánica, 26–27  
*La tragicomedia de don Cristóbal y la señora Rosita* (García Lorca), 172n7  
 transparencia, 115  
 trienio bolchevista, 54  
 trienio bolchevista, 150  
*El triunfo de la muerte* (Brueghel el Viejo), 227  
 Trotsky, León, 97; “Manifiesto por un arte revolucionario independiente,” 105, 200–201, 221  
*Tucumán arde*, 186  
 Tudela, Fernando, 192n3  
 Twain, Mark, 24  
 Tzara, Tristan, 43, 176–77  
 UDC (Unió de Dones de Catalunya), 131n4  
 UEAP (Unión de Escritores y Artistas Proletarios), 56n13  
 UGT (Unión General de Trabajadores), 122–23, 209, 239–40  
*Ultra*, 138–39, 145–48  
 ultraísmo, 17, 47, 50–52, 127–28; periodo ultraísta (1919–1929), 137–48; veladas ultraístas, 176–78  
 UM (Unión de Muchachas), 131n4  
*Umbral*, 39, 157, 159  
 Unabomber (Ted Kacynski), 257  
 Unamuno, Miguel de, 237  
 Unió de Dones de Catalunya (UDC), 131n4  
 Unión de Escritores Soviéticos, 105  
 Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP), 56n13  
 Unión de Muchachas (UM), 131n4  
 Unión General de Trabajadores (UGT), 122–23, 209, 239–40  
 Urales, Federico, 37  
 Urrutia, Gustavo, 235  
 URSS, 45  
 Valdés Leal, Juan de, 227  
 Valencia, 42  
 Valero, Celma, 134–35  
 Vallecas, poética (o grupo) de, 46, 50, 189–91, 190n2, 220–21, 231  
 Valle-Inclán, Ramón, 34, 237  
 Vallejo, César, 43, 94, 192, 254  
 Vallina, Pedro, 98  
 vanguardia(s), 25–69; arte de, 62, 68–69; “El arte y la vanguardia. La verdadera y la falsa juventud” (Sánchez Saornil), 152; terminología, 18–19  
 vanguardia castellana, 230–35  
 vanguardia estética, 18, 46  
 vanguardia impura, 197  
 vanguardia lorquiano, 163  
 vanguardia plástica nacional, 226  
 vanguardia política, 18  
 vanguardias (término), 62  
 vanguardias artísticas, 13–19, 24, 33–39, 251–60  
 vanguardias españolas, 42–69  
 vanguardias europeas, 225–26  
 vanguardias históricas, 15–16, 27  
 vanguardista (término), 148  
 van Passen, Pierre, 13–14  
 Varo, Remedios, 17, 37, 46–47, 226, 254  
 Vázquez Díaz, Daniel, 43, 232  
 veladas ultraístas, 176–78  
 Velázquez, 227  
 Venegas, José, 51  
*La ventana* (Lam), 238  
*La venus mecánica* (Díaz Fernández), 50

- verdad, 182–85  
 Vicens, Francisc, 214  
 Vicente Villanueva, Laura, 130  
*La vida es sueño* (Calderón), 167  
*La vieja del rosario* (Lam), 233  
 Vila, Alfonso (“Shum”), 122–23  
 Villa, Moreno, 231  
 Villamor, Félix, 193  
 Villares del Saz, 232  
 Virno, Paolo, 259n3  
*Vista de Toledo* (El Greco), 233  
 Vivanco, Luis Felipe, 192n3  
*Viva Octubre* (Gómez), 112, 124  
 Vonnegut, Kurt, 251  
 voz, 182–85  
*La Voz*, 164, 175, 187n12  
  
 Walden, Herwarth, 98n2, 103  
 Weir, David, 15  
  
 WILA, 240  
 Wilde, Oscar, 41  
 Williams, William Carlos, 34  
 Wittgenstein, Ludwig, 30  
 Wolff, Adolf, 34  
  
 Yau, John, 247, 248n7  
 Yepes, Eduardo Díaz, 192n3  
*Yerma* (García Lorca), 187n12  
  
 Zambrano, María, 226  
*La zapatera prodigiosa* (García Lorca),  
 172n7  
 Zaragoza, 42–43  
 Zavattini, Césare, 83  
 Zerzan, John, 257  
 Žižek, Slavoj, 256n2  
 Zugazagoitia, Julián, 51  
 Zurbarán, Francisco de, 227

# NORTH CAROLINA STUDIES IN THE ROMANCE LANGUAGES AND LITERATURES

## Recent Titles

- LA MODERNIDAD INSUFRIBLE. ROBERTO BOLAÑO EN LOS LÍMITES DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA, by Oswaldo Zavala. 2015. (No. 305). 978-1-4696-2715-1.
- HISTÉRESIS CREATIVA. LA INJUSTICIA DISTRIBUTIVA EN EL ORIGEN DE LA CULTURA ESPECTACULAR DE LA CORTE BARROCA, EL ENTREMÉS NUEVO Y LA ESTÉTICA PICARESCA, por Vicente Pérez de León. 2015. (No. 306). 978-1-4696-2716-8.
- READING, PERFORMING, AND IMAGING THE *LIBRO DE BUEN AMOR*, by E. Michael Gerli. 2016. (No. 307). 978-1-4696-3061-8.
- LA MADRE MUERTA. EL MITO MATRICIDA EN LA LITERATURA Y EL CINE ESPAÑOLES, by María Asunción Gómez. 2016. (No. 308). 978-1-4696-3072-4.
- LIMA FUNDADA BY PEDRO DE PERALTA BARNUEVO, a critical edition of David F. Slade & Jerry M. Williams. 2016. (No. 309). 978-1-4696-3073-1.
- EROTIC MYSTICISM. SUBVERSION & TRANSCENDENCE IN LATIN AMERICAN MODERNISTA PROSE, by Nancy LaGreca. 2016. (No. 310). 978-1-4696-3077-9.
- MUJERES EN TRÁNSITO: VIAJE, IDENTIDAD Y ESCRITURA EN SUDAMÉRICA (1830-1910), por Vanesa Miseres. 2017. (No. 311). 978-1-4696-3580-4.
- FASHIONED TEXTS AND PAINTED BOOKS: NINETEENTH-CENTURY FRENCH FAN POETRY, by Erin E. Edgington. 2017. (No. 312). 978-1-4696-3577-4.
- LOS ESPÍRITUS DE LA CIENCIA FICCIÓN: ESPIRITISMO, PERIODISMO Y CULTURA POPULAR EN LAS NOVELAS DE EDUARDO HOLMBERG, FRANCISCO MIRALLES Y PEDRO CASTERA, por Luis C. Cano. 2017. (No. 313). 978-1-4696-4169-0.
- LA ABOLICIÓN DEL TORMENTO: EL INÉDITO *DISCURSO SOBRE LA INJUSTICIA DEL APREMIO JUDICIAL* (C. 1795), DE PEDRO GARCÍA DEL CAÑUELO, por José Manuel Pereiro Otero. 2018. (No. 314). 978-1-4696-4749-4.
- HOME AWAY FROM HOME: IMMIGRANT NARRATIVES, DOMESTICITY, AND COLONIALITY IN CONTEMPORARY SPANISH CULTURE, by N. Michelle Murray. 2018. (No. 315). 978-1-4696-4743-3.
- ORIENTACIONES TRANSPACÍFICAS. LA MODERNIDAD MEXICANA Y EL ESPECTRO DE ASIA, por Laura J. Torres-Rodríguez. 2019. (No. 316). 978-1-4696-5189-7.
- NARRATING DESIRE. MORAL CONSOLATION AND SENTIMENTAL FICTION IN FIFTEENTH-CENTURY SPAIN, by Sol Miguel-Prendes. 2019. (No. 317). 978-1-4696-5195-8.
- DISSONANCES OF MODERNITY. MUSIC, TEXT, AND PERFORMANCE IN MODERN SPAIN, edited by Irene Gómez-Castellano and Aurélie Vialette. 2021. (No. 318). 978-1-4696-5192-7.
- LOS PRETEXTOS DE LA FLORIDA DEL INCA, edición crítica, estudio preliminar y notas de José Miguel Martínez Torrejón. 2021. (No. 319). 978-1-4696-6593-1.
- WORD MINGAS. ORALITEGRAPHS AND MIRRORED VISIONS ON ORALITURES AND INDIGENOUS CONTEMPORARY LITERATURES, by Miguel Rocha Vivas, translated by Paul M. Worley and Melissa Birkhofer. 2021. (No. 320). 978-1-4696-6734-8.
- PATRICIOS EN CONTIENDA. CUADROS DE COSTUMBRES, REFORMAS LIBERALES Y REPRESENTACIÓN DEL PUEBLO EN HISPANOAMÉRICA (1830-1880), por Felipe Martínez-Pinzón. 2021. (No. 321). 978-1-4696-6737-9.
- EARLY MODERN VISIONS OF SPACE. FRANCE AND BEYOND, edited by Dorothea Heitsch and Jeremie C. Korta. 2021. (No. 322). 978-1-4696-6740-9.
- FEELING THE GAZE. IMAGE AND AFFECT IN CONTEMPORARY ARGENTINE AND CHILEAN PERFORMANCE, by Gail A. Bulman. 2022. (No. 323). 978-1-4696-6743-0.
- TRATADO DE LA REDONDEZ DE LA TIERRA. EDICIÓN CRÍTICA, por Sor María de Ágreda, editado por Judith Farré Vidal, estudio preliminar de Beatriz Ferrús Antón. 2023. (No. 324). 978-1-4696-7711-8.
- INTERPRETACIONES. EXPERIMENTAL CRITICISM AND THE METRICS OF LATIN AMERICAN LITERATURE, by Rudyard J. Alcocer. 2023. (No. 325). 978-1-4696-7666-1.

---

Send orders to: Longleaf Services, Inc.  
116 S. Boundary Street  
Chapel Hill, NC 27514-3808  
Phone: (919) 966-7449  
FAX: (919) 962-2704  
Email: [orders@longleafservices.or](mailto:orders@longleafservices.or)

Scan the QR code below to see more titles from the North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures (NCSRL) series.



Scan the QR code below to see the latest issues and information from our journal *Romance Notes*



Scan the QR code below to see the latest issues and information from our journal *Hispanófila*

