

VISIONES DE ESTEREOSCOPIO

(Paradigma de hibridación en el arte
y la narrativa de la vanguardia española)

POR

MARÍA SOLEDAD FERNÁNDEZ UTRERA

CHAPEL HILL

NORTH CAROLINA STUDIES IN THE ROMANCE
LANGUAGES AND LITERATURES

U.N.C. DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

2001

ÍNDICE

	<i>Pág.</i>
LISTA DE ILUSTRACIONES	7
AGRADECIMIENTOS	9
INTRODUCCIÓN: VISIONES ESTEREOSCÓPICAS EN LA VANGUARDIA ESPAÑOLA ..	11
CAPÍTULO 1. VISIONES DE ESTEREOSCOPIO. PARADIGMA DE HIBRIDACIÓN EN LA POÉTICA NARRATIVA Y ARTÍSTICA DE LA VANGUARDIA ESPAÑOLA	31
El arte al cubo: perspectiva e hibridación en la vanguardia artística española	32
El monstruo en el laberinto: la novela neobarroca de Ramón Gómez de la Serna. Análisis de <i>El novelista</i>	46
La novela en volumen: multiplicidad y perspectivismo en la narrativa de Antonio de Obregón. Análisis de <i>Efectos navales</i>	77
CAPÍTULO 2. LA NOVELA AL CUBO: PERSPECTIVA E HIBRIDACIÓN EN LA NOVELA POLIGRÁFICA DE BENJAMÍN JARNÉS. ANÁLISIS DE <i>LOCURA Y MUERTE DE NADIE</i>	93
CAPÍTULO 3. CONSTRUCCIÓN DE LA “NUEVA MUJER” EN EL DISCURSO FEMENINO DE LA VANGUARDIA ARTÍSTICA Y LITERARIA ESPAÑOLA. ANÁLISIS DE <i>ESTACIÓN. IDA Y VUELTA</i> DE ROSA CHACEL Y <i>LA MUJER DE LA CABRA</i> DE MARUJA MALLO	112
<i>Estación. Ida y vuelta</i> de Rosa Chacel	114
Representación de la nueva heroína en el discurso artístico de la modernidad y la vanguardia española: Manuel Reinoso y Maruja Mallo	135
CAPÍTULO 4. LA VANGUARDIA REHUMANIZADA: REPRESENTACIÓN DEL NUEVO HÉROE EN EL DISCURSO ARTÍSTICO Y LITERARIO DE LA VANGUARDIA ESPAÑOLA	153
<i>Sin velas, desvelada</i> de Juan Chabás	172

	<u>Pág.</u>
CAPÍTULO 5. LA HISTORIA EN VOLUMEN: VISIÓN ESTEREOSCÓPICA DEL PASADO EN EL ARTE Y LA FICCIÓN DE LA VANGUARDIA ESPAÑOLA. ANÁLISIS DE <i>UN MUNDO</i> DE ÁNGELES SANTOS Y <i>ALICIA AL PIE DE LOS LAURELES</i> DE CLAUDIO DE LA TORRE	185
CONCLUSIÓN	215
BIBLIOGRAFÍA CITADA	222

INTRODUCCIÓN

VISIONES ESTEREOSCÓPICAS EN LA VANGUARDIA ESPAÑOLA

EL objetivo central de este ensayo es argumentar la existencia de un idéntico paradigma o categoría funcional que subyace y da unidad a un grupo muy importante de manifestaciones ficcionales y artísticas de la vanguardia histórica española; lo que se conoce como el “arte nuevo” y la “nueva literatura”. Por “arte nuevo”, entiendo la producción de los artistas que permanecieron en España durante el periodo de los años veinte y principio de los treinta (a diferencia de representantes de la Escuela de París como Picasso, Dalí, Miró u otros). Estos artistas tratan, como muestran Eugenio Carmona o Calvo Serraller, de conectar con los movimientos modernos europeos y, ya desde 1922 o antes, integrarlos bajo el lema general de la “vuelta al orden” en la concreta realidad histórica y cultural de España. Por “nueva literatura”, me refiero igualmente al momento de producción novelística que sigue, aproximadamente a partir de 1925, a la rebelión rupturista de los “ismos” (ultraísmo, cubismo o futurismo, entre otros). Según algunos de sus representantes y algunos críticos recientes –Guillermo de Torre, Antonio Espina, Díaz Plaja, Soria Olmedo, Ramón Buckley y John Crispin o José Carlos Mainer– este nuevo arte y nueva literatura se caracteriza por absorber e integrar los rebeldes “ismos” anteriores, por acentuar lo constructivo y, finalmente, por intentar sintetizar tradición e innovación, siguiendo en esto la decidida voluntad política renovadora y europeísta de los escritores y artistas que tradicionalmente se han agrupado bajo la rúbrica [quizás ya obsoleta] del novecentismo (Soria 154).¹

¹ Torres distingue entre ultraísmo (primer y único ismo español) y una vanguar-

Al contrario de lo que ha sido hasta ahora la tendencia más frecuente —considerar únicamente la rebeldía y la ruptura contra las convenciones de lo inmediatamente anterior como la única actitud consciente común en una vanguardia multifacética y compleja

dia posterior más importante y orgánica. De esta segunda fase vanguardista salen los poetas del 27 y los prosistas y ensayistas de la *Revista de Occidente*.

Díaz Plaja distingue entre una etapa ultraísta, vanguardista, y una etapa posterior, “la nueva literatura” que ya no es vanguardismo propiamente dicho (aunque para él hay una etapa vanguardista en cada escuela). Es una etapa transitoria de actuación violenta y de choque a la que sigue una marcha normal, constructiva y creadora.

Para Ramón Buckley y John Crispin (en un pionero e importante estudio antológico sobre la prosa de la vanguardia), aunque las fronteras no están muy claramente delineadas, habría que distinguir también dos fases: una primera fase ultraísta hasta 1925 aproximadamente que se caracteriza por la negación del pasado y un periodo posterior en que se continúa con esta negación pero que es al mismo tiempo una etapa ya de creación vital.

En el caso de la novela, esta segunda etapa a su vez se subdividiría en otros dos momentos: uno, que se extendería de 1925 aproximadamente hasta 1930 y otro que iría de 1930 a 1935. En la fase inicial, la literatura se caracteriza por mantener el espíritu y técnicas heredadas del ultraísmo, por el espíritu juguetón y optimista, la exaltación de la modernidad y el progreso técnico. En la fase segunda, de 1930 a 1935, la narrativa experimental adquiere un afán social y en ocasiones político. Se caracteriza en general por la acentuación de la nota pesimista y el desengaño nihilista.

José Carlos Mainer habla también de dos vanguardias: una primera vanguardia hasta 1929 caracterizada por la alegría inicial y por la oscilación entre el desgarrón total con el pasado y la tentativa de un cierto tradicionalismo cultural modernizado (y de la que sería *La Gaceta Literaria* una expresión clara); y una segunda vanguardia donde el arte sufre una crisis de identidad y se ponen de relevancia los valores de compromiso.

Quizás habría que aceptar la posición de Antonio Espina o Díaz Plaja de no denominar vanguardista el conjunto de esta producción que sigue a la vanguardia propiamente dicha, sino “nueva literatura” (Espina 122-23; Díaz Plaja, *Vanguardismo* 31). Esto es, en referencia al mundo artístico, lo que hace Eugenio Carmona.

También, como en el campo de la literatura, se ha dividido la producción artística experimental de la vanguardia hecha en España en dos momentos. Brihuega distingue: un primer momento que llega hasta la Segunda República aproximadamente, que se caracteriza por ser un complicado mosaico de influencias —los sucesivos ismos— que son asimilados y transformados en el complicado ecosistema español en lo que denomina “lo nuevo”; y una segunda fase que corresponde aproximadamente al periodo de la II República donde este proceso ecléctico se acentúa. Afirma además Brihuega que a partir de 1922 en Madrid y Barcelona y de 1925 en el resto de la península se observa en el campo de la vanguardia artística española la presencia importante de una oleada de realismos que se suman a esta poética de eclecticismo nacionalista (“The Language” 86-93).

Esta misma reconciliación con la tradición hispana de la que habla Brihuega se observa ya desde principios de los veinte en el campo artístico e incorpora como componentes esenciales los nuevos realismos. Es también detectada y catalogada como el “Arte Nuevo” por Eugenio Carmona, quien determina su carácter ecléctico y su deseo de suponer una vuelta al orden (98; 101).

(Hernando 68-70; Harris 3; Wentzlaff-Eggebert, *Las vanguardias*)—propongo la existencia, en una parte importantísima del discurso cultural de la vanguardia española, de un principio común de hibridación de categorías epistemológicas, éticas y socio/políticas consideradas tradicionalmente en conflicto.² Como es característico de la Modernidad occidental que, cumplido el proceso de racionalización, cree en la existencia de naturaleza y cultura, razón y vida, como esferas separadas, el principio organizador que caracteriza a una parte importante del discurso cultural de la vanguardia española busca la recuperación e integración de la naturaleza en cada una de las esferas y productos culturales del hombre, escapando así tanto del dualismo cartesiano mente/materia, como de las tradicionales dicotomías entre intuicionismo/utilitarismo y liberalismo/socialismo.³ El discurso vanguardista, que marginaliza la creación de productos puros, favorece la creación de prácticas culturales híbridas que reconcilian estas esferas opuestas.⁴ El resultado de este principio integrador es la “vía media” que se manifiesta en la novela y el

² El término “discurso” se refiere al uso específico de la lengua en un momento o lugar dados. Es la manera en que el lenguaje se utiliza en una sociedad o cultura determinadas; está histórica e institucionalmente determinado en su estructura, categorías o creencias. Se elimina de esta manera cualquier intento de sugerir que el texto artístico o literario (manifestación de este discurso) sea el producto creativo de un esfuerzo personal individual.

³ El fenómeno de las manifestaciones literarias de los años veinte, sus relaciones con el Modernismo europeo y las imbricaciones entre vanguardismo y Modernismo han sido analizados desde diferentes perspectivas por José Manuel del Pino, Ródenas de Moya y Jochen Mecke.

⁴ Es cierto, como ha señalado Peter Bürger, el rechazo por parte de las manifestaciones culturales de la vanguardia de la obra orgánica que intenta ofrecer la existencia de una entidad donde la parte y la totalidad quedan —como en una síntesis— siempre conectadas; la obra vanguardista ya no se produce como un todo orgánico sino que se constituye en un montaje, en un artefacto a base de fragmentos en que cada una de las partes se emancipa de un todo situado por encima de ellos (*Teoría* 112).

No estoy de acuerdo, sin embargo, en que esta negación de síntesis orgánica, evidente también en la producción vanguardista española, haya de ser interpretada, como hace Bürger, como la existencia de una cosmovisión que niega cualquier intento de reconciliación entre hombre y naturaleza. Los productos culturales de la vanguardia no pueden definirse como organismos sintéticos —como entidades caracterizadas por la unidad, que exhiben propiedades distintas a las propiedades que singularizan a los elementos componentes de cada una de las partes subordinadas— sino como híbridos: productos heterogéneos en que los componentes no se subordinan a la totalidad ni forman parte de una jerarquía sino que conservan su independencia aunque formando siempre parte de un sistema de interacciones que pone cada una de estas secciones en relación y, sin modificarlas, suma sus propósitos iniciales.